د. حسن النعمي

رجع البصر

قراءات في الرواية السعودية

الطبعة الأولى
2004 / 1425

النـــادي الأدبـــي الـثـقـافـــي
جدة - المملكة العربية السعودية
130

المحتويات

تمهيد

أسئلة السياق الروائي

أخذت الرواية السعودية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين في الحضور بشكل لافت للانتباه. فقد حدث تغير على مستويين؛ المستوى الأول في تزايد التراكم الكمي، حيث بدأت وتيرة النشر الروائي تتصاعد دلالة على تغير في المعطيات الاجتماعية والثقافية التي صاحبت عملية تحديث المجتمع في سنوات الطفرة المادية منذ منتصف السبعينيات الميلادية. أما المستوى الثاني الذي يلفت الانتباه فهو التطور النوعي للسرد الروائي في هذه الحقبة. وهذا التطور يقاس بطبيعة الحال على ماضي الرواية في المملكة التي ظلت بطيئة في الأخذ بأسباب التطور في مجال التقنيات السردية الحديثة من ناحية، وفي جرأة التناول للموضوعات ذات الحساسية الاجتماعية والسياسية من ناحية أخرى.

ولقراءة الرواية ضمن تطورها التاريخي، تأتي تجربة عبد القدوس الأنصاري **التوأمان** التي صدرت في عام (1930) بوصفها استهلالاً لمسيرة الرواية المحلية من حيث استخدامها للسرد بوصفه منبراً للإصلاح. ولم تخرج أعمال تلك المرحلة من أمثال **فكرة** (1948) لأحمد السباعي **والبعث** (1948) لمحمد علي مغربي عن هذا النهج، حيث طغى عليها المنحى الإصلاحي والتربوي دون اهتمام أو بالأصح دون دراية كافية بمقتضيات الفن الروائي.

غير أن تجربة حامد دمنهوري في رواية **ثمن التضحية** (1959) تمثل تطوراً نوعياً مهماً في مسيرة الرواية التي بدت بطيئة جداً. فبين الروايات الأولى التي بدأها الأنصاري وهذه الرواية فجوة زمنية تصل إلى عشرين عاماً غاب فيها الإنتاج الروائي. لقد عبرت هذه الرواية عن هموم اليقظة الاجتماعية وما صاحبها من توترات في سبيل التحديث الاجتماعي. فمن خلال المجتمع المكي صورت الرواية تأهب المجتمع إلى الخروج من عزلته بعد توحيد البلاد، والأخذ بأسباب التعليم والتقدم لحاقاً بالمجتمعات التي سبقت في هذا المضمار. فصورت الرواية بعناية البعثات التي ذهبت إلى مصر، موضحة حالة التوتر والخوف التي صاحبت هذه النقلة. لقد وقع المجتمع بين نظرتين، نظرة تتأهب للانطلاق نحو

المستقبل، ونظرة مصوبة بحنو نحو التمسك بالتقاليد والأعراف الاجتماعية التي بدت في تناقض مع مستقبل الحياة. وفي فترة مقاربة لدمنهوري يقدم إبراهيم الناصر، الذي ظل يكتب منذ الستينيات حتى الآن، روايات غلبت عليها نزعة التعبير بشكل كلاسيكي عن العلاقة الجدلية بين القرية والمدينة وهو موضوع طرقه بعد ذلك عبد العزيز مشري بعمق أكبر.

لقد بدا المشهد الروائي في السنوات الأخيرة (التسعينيات الميلادية وما بعدها) مغرياً للتأمل من حيث جرأة الاختراق، ومن حيث مغامرة عدد من الشعراء من أمثال غازي القصيبي وعلي الدميني بكتابة الرواية، ومن حيث قدوم كتاب من خارج الوسط الأدبي التقليدي من أمثال تركي الحمد الذي قدم إسهاما سردياً مثيراً في قدرته على تحقيق اختراق نوعي للموضوعات الاجتماعية ذات الحساسية التقليدية، وخاصة في ثلاثيته **أطياف الأزقة المهجورة** (1996–1998). لقد قدم الحمد تجربة أمكنها قول ما كان مسكوتاً عنه سواء كان سياسياً أو اجتماعياً أو دينياً، وهو ثالوث ظل الكتاب يلمحون إليه دون تصريح، ويشيرون إليه من خلال لعب سردية بدت غير قادرة على تحقيق اختراق نوعي مثل تجربة الحمد. ويمكن أن نعزو نجاح الحمد في تحقيق هذا الاختراق كونه

يكتب بعيداً عن حسابات التجربة الأدبية بوصف تجربته مقطوعة النسب مع ما قبلها من تراكم روائي كمي ونوعي. تركي الحمد كاتب من خارج الوسط الأدبي، اشتغل بالعمل الأكاديمي، وبالنشر الصحفي ككاتب رأي، حاملاً لموقف إيديولوجي ظل، ربما، غير لافت للانتباه على نحو يحقق لكتاباته الحضور والتأثير الذي يبحث عنه. كما لا يمكن أن نغفل عن الجرأة التي تحلى بها الحمد، وهو يكتب عن / ولمجتمع محافظ مشكلته دائماً أنه يرى الأعمال الأدبية على أنها وثيقة وسجل وصورة عاكسة للواقع. فلا مجال في نظر المجتمع المحافظ إلى إمكانية افتراض الخيال أو افتراض أن الأعمال الأدبية السردية على وجه الخصوص هي نصوص موازية للواقع أكثر من كونها تصويراً آلياً للواقع. وعليه فإن ثقافة المجتمع المحافظ تحاكم النصوص السردية من خلال منطوقها الظاهري دون وعي بمجاز الأبنية السردية. فالنص السردي بناء الغاية منه بث رسالة عبر مجازات السرد للكشف عن حالة أو موقف أو رؤية. إن الأدب السردي ليس تاريخاً ولا يساهم في العلاج أو قتراح الحلول، بل هو أسئلة تولد أسئلة أخرى في سلسلة من المكاشفة والمحاورة مع الذات والمجتمع.

غير أن الكاتب الذي ساهم في تحقيق قفزة سردية نوعية

هو الروائي عبده خال. خال، الأكثر دأباً وصبراً، قادم من تركيبة الوسط السردي. فهو كائن سردي بدأ كاتباً للقصة القصيرة أولاً، ثم بعد ذلك بدأ مشاوره مع الرواية منذ منتصف التسعينيات الميلادية عندما أصدر رواية **الموت يمر من هنا** (1995). يمثل خال نموذجاً لكتاب القصة القصيرة في المملكة الذين سعوا إلى كتابة الرواية منذ أواخر السبعينيات الميلادية. لكنهم لأسباب كثيرة عجزوا عن تحقيق حلم كتابة الرواية. من بين الأسباب التي أثيرت حول غياب كتابة الرواية في فترة الثمانينيات، في الوقت الذي نشطت فيه كتابة القصة القصيرة، حمى الطفرة الاقتصادية التي كان إيقاعها متسارعاً من حيث التحولات الاجتماعية التي تشبه الصدمة في تغييرها للكثير من المفاهيم والقيم. والرواية بطبيعتها نص متأنٍ يسبر الأغوار، على العكس من القصة القصيرة الملائمة للتعبير السريع عن الظواهر في تفاصيلها اليومية والآنية. ولذلك يحتاج الروائي من أجل أن يكتب رواية أن يعيش بعيداً عن الظاهرة حتى يمكنه التعبير عن تجربة التحولات وما قبلها بنوع من الرؤية التأملية غير التسجيلية. ورغم معقولية هذا التصور، فإن السؤال ما يزال قائماً عن غياب كبير لكتاب القصة من جيل الثمانينيات وما قبله من مثل محمد علوان وجارالله الحميد وعبد الله باخشوين وحسين علي حسين. فقد مثلت تجاربهم في القصة القصيرة معالم

مهمة للجيل المعاصر لهم والأجيال اللاحقة، غير أن المفارقة أن الجيل الذي سيأتي بعدهم هو الذي يضطلع بكتابة الرواية، مع استثناء مهم وهو الروائي والقاص عبد العزيز مشري الذي قدم تجربة روائية مهمة اتسمت بالتعبير عن قلق الإنسان من خلال تركيزه تقريباً على تجربة القرية الجنوبية في ظل التحولات الاقتصادية، استهلها برواية **الوسمية** (1985)، ثم أعقبها بمجموعة من الروايات منها **الغيوم ومنابت الشجر** (1989)، **والحصون** (1992)، **وريح الكادي** (1993) وغيرها من الأعمال.

من بين الكتاب الذين أقدموا على كتابة رواية في فترة الثمانينيات الميلادية القاص عبد العزيز الصقعبي حيث أصدر رواية **رائحة الفحم** (1988)، وهي تجربة خجولة لجيل الثمانينيات وليس للصقعبي فحسب. السؤال، هل كان هذا الجيل غير مؤهل نفسياً واجتماعياً وأدبياً لكتابة رواية تتقاطع مع الواقع؟ أم هل هي هيبة الرواية بوصفها نصاً طويلاً يصعب التعامل معه مقارنة بالقصة القصيرة؟ ومن ثم عدم رغبتهم في التضحية بالمكتسبات التي حققوها في كتابة القصة القصيرة ما يدعو إلى التردد في الإقدام على كتابة الرواية؟ أم هل عدم وجود تجارب روائية سابقة عميقة وحقيقية للأجيال السابقة سبب في عزوف كتاب الثمانينيات

عن كتابة الرواية؟ أسئلة كثيرة وعميقة تحتاج إلى محاورة ولا أقول إجابات شافية، لأنه لا وجود لمقولة نهائية في هذا السياق. وأحسب أنني قد تطرقت إلى بعض هذه القضايا في الفصل التالي عن سمات التجربة الروائية في السعودية.

من هنا تأتي أهمية عبده خال. عندما ظهر خال على المشهد القصصي بمجموعته القصصية الأولى **حوار على بوابة الأرض** (1987) كان جيل محمد علوان وجار الله الحميد وعبدالله باخشوين وحسين علي حسين قد استقرت أدواته الجمالية والفكرية في كتابة القصة القصيرة، ولم يبق إلا تتويجها بكتابة الرواية، (على افتراض أن كل كاتب قصة يمكنه كتابة رواية وهو افتراض يبدو أن علينا مراجعته). إذن خال يخرج من معطف هذا الجيل الذي مثل مرجعاً سردياً لخال وجيله من أمثال عبد العزيز الصقعبي وسعد الدوسري. خال كتب القصة وعينه على الرواية وظل يصدر قصصه القصيرة حتى فاجأ المتابعين بكسر الجمود الروائي بإصدار رواية **الموت يمر من هنا** (1995). وقبل أن يأخذنا الظن بأنها ستكون تجربة يتيمة، فإن خال اندفع يكتب رواية متطورة متوازنة بين حاجته للكم من ناحية، ومراعاته للجودة السردية من ناحية أخرى حتى توجها برواية **الطين** (2002) التي تعد من بين الروايات المهمة في الرواية المحلية.

لقد كانت مرحلة التسعينيات وخاصة أواخرها وما بعدها مرحلة روائية خصبة اندفع فيها الكتاب الأحدث سناً إلى تقديم روايات مهمة على صعيد التطور التقني من أمثال عبدالله التعزي وروايته **الحفائر تتنفس** (2001)، محمود تراوري وروايته **ميمونة** (2001)، ومحمد حسن علوان وروايته **سقف الكفاية** (2002) وغيرهم. كما أن هناك كتاباً استسهلوا كتابة الرواية، فقدموا أعمالاً تتسم بالضعف الفني، ربما أغراهم على كتابتها الحضور الإعلامي الذي حظي به كتاب الرواية، بالإضافة إلى غياب جدية المتابعة النقدية. فالنقد كان حاضراً، غير أنه كان في غالبه صحفياً مجاملاً وغير جدي في طروحاته وقراءاته.

لا يكتمل الحديث عن تجربة الرواية إلا بالحديث عن دور المرأة في كتابة الرواية. بدأ حضور الرواية النسائية في المملكة متأخراً كثيراً عن رواية الرجل . فقد ظهرت الروايات الأولى التي قدمتها سميرة خاشقجي في مرحلة الستينات الميلادية، ثم تبعتها بعض الكاتبات من أمثال هند باغفار وهدى الرشيد في أواخر السبعينيات. ثم توقف إسهام المرأة تقريباً حتى مرحلة التسعينيات عندما بدأت رجاء عالم في تقديم تجربتها المختلفة من حيث الكم وطريقة التناول وطبيعة الموضوعات الأثيرة لديها وخاصة رغبتها الدائمة في

اكتشاف ميتافيزيقية الواقع إذا جاز التعبير. فهي تنطلق من الواقع من أجل أسطرته كما في رواية **مسرى يا رقيب** (1997)، أو في رواية **خاتم** (2002). ويمكن للقارئ أن يتوقف أيضاً أمام التجارب الأحدث مثل تجربة ليلى الجهني في رواية **الفردوس اليباب** (1998)، ورواية نورة الغامدي **وجهة البوصلة** (2002)، ورواية مها الفيصل **توبة وسُلَيى** (2003)، ورواية نداء أبو علي **مزامير من ورق** (2003).

المفارقة التي يلحظها المتابع للرواية في السعودية هي أنها بدأت إصلاحية وانتهت كاشفة ومتقاطعة مع الواقع وأقل مثالية في نظرتها للمجتمع. كما أن المراقب لا بد أن يلاحظ أن الرواية التي بدأت توفيقية في رؤيتها، مهادنة في تقديمها للواقع، إصلاحية في رسالتها، كانت أقل حضوراً من الناحية الفنية. أما في لحظة صبوتها وبحثها عن فهم تركيبة المجتمع وتركيزها على أزمة الفرد وقلقه في مجتمع محافظ، وقدرتها على حشد الإثارة والاختراق، فقد اتسمت بتطور فني ملموس. غير أن هذه الجرأة النسبية التي وصلت إليها الرواية في السنوات الأخيرة حرمتها من التواجد داخل البلاد. فكثير من الروايات صدرت في الخارج إما لضعف سوق النشر هنا أو لعدم قدرة المؤسسات الثقافية من ناحية، والرقابة من ناحية أخرى على تقبل الطرح الروائي الجديد. ورغم تعدد

الأسباب حول ظاهرة النشر في الخارج، فإن السؤال يبقى، إلى متى تظل هذه الكتابات مغتربة عن قارئها في الداخل؟

أخيراً، لماذا رجع البصر؟

تستدعي جدية المنتج الروائي المتزايد نظرة فاحصة تعيد تقييم بعض المسائل العالقة في الخطاب الروائي. فالرواية المحلية التي كتبها القصاص والشعراء وأصحاب الرأي تُعد نص العصر بكل تجاربها وتنوعها وقدرتها على تحقيق إنجازات معرفية وجمالية. كما أن علاقة التوتر بين المجتمع المحافظ وبين الرواية بوصفها نصاً غير مهادن، يواجه ولا يتراجع، ويكشف أكثر مما يستر، تتطلب قراءة متعمقة في التشكل المعرفي للتجارب الروائية.

في الصفحات التالية يتوزع الحديث بين الإجمال والتفصيل من خلال قراءات يوحد بينها اهتمامها بالمشهد الروائي المحلي من حيث قضاياه العامة، ومن حيث الخطابات التي تشكل توجهاته. كما يأتي الوقوف أمام بعض التجارب كتجربة المشري الروائية من أجل الكشف عن جمالياتها والقضايا التي تثيرها، بالإضافة إلى قراءات ومقاربات لأعمال روائية مفردة تعد مفاصل مهمة في مسيرة الرواية المحلية.

الغياب والحضور

قراءة في سمات التجربة الروائية

تختلف التجارب الروائية باختلاف أزمنتها وأمكنتها، حيث تتحدد كل تجربة بخصائص وسمات عامة تبعاً لموقعها داخل فضائها الثقافي. ونلحظ بروز بعض السمات في سياق البنية الروائية أو في محتواها أو فيهما معاً. وتبرز خصائص التجربة الروائية من حيث الشكل كما في تجربة الواقعية السحرية عند كتاب أمريكا اللاتينية، أو تقنية الرواية الحديثة لدى الفرنسيين وخاصة في أسلوب تعدد الرواة الذي يشي فلسفياً بحضور التجربة الديمقراطية في المجتمعات الغربية، أو من حيث المضمون كما في الرواية الوجودية أو في الرواية الاشتراكية، أو في ظهور تجربة استلهام التراث السردي في الرواية العربية كما في بعض أعمال نجيب محفوظ وجمال الغيطاني، وواسيني الأعرج وخاصة في **نوار اللوز**، وغيرهم من الكتاب. السؤال الآن، ما حظ الرواية المحلية من

امتلاك سمة أو خاصية تميزها عن الروية العربية، فضلاً عن الرواية العالمية؟

من العبث أن نبحث عن سمة من هذا النوع للرواية المحلية. فروايتنا في ذلك تابعة من غير عيب، ومتأثرة من غير أسف، إنما العمدة في النهاية على الإجادة والإتقان. ومن غير شك، فإن الرواية الآن بحال أفضل مما مضى. وفي ذلك أسباب سنأتي على ذكرها. غير أن أمر سمات الرواية المحلية وخصائصها يمكن أن نلجه من باب آخر. فالأمر ليس مقصوراً على الإضافة إلى المنجز العربي أو العالمي. فهناك سمات قد تحدد هوية التجربة التي تستمدها من واقعها. ويمكن تحديد بعض سمات التجربة الروائية المحلية في النقاط التالية:

1- الرواية وأبناء القرى

2- غياب المجايلة

3- غياب المكان

4- النفط والرواية

1- روائيون برسم قروي:

هل مقولة الرواية ابنة المدينة لجورج لوكاتش تنطبق على الرواية المحلية، من حيث المفهوم، ومن حيث الإنتاج؟

وهل ثقافة المكان شرط في إنتاج الرواية؟ قبل الاسترسال في محاولة اقتناص الإجابة استدلالاً بحقائق موضوعية أو تأويلاً وتفسيراً يمكن أن يساعد على فهم هذه الظاهرة، أقول قبل كل ذلك، هناك مفارقة صارخة يلحظها من يتأمل المشهد الروائي المحلي، وهي أن جلّ من يكتب الرواية المحلية من أبناء القرى الذين يعيشون بوجدان القرية في المدينة. إنهم سدنة لقراهم، بل روائيون برسم قروي. ولا ضير في ذلك، لكنها ظاهرة لافتة للانتباه، بل سمة يجب التوقف عندها.

يبدو أن للأمر علاقة بمفهوم المدينة لدينا. لا أحد يجادل في أن سنوات الطفرة عجلت بنمو مناطق حضرية من حيث الشكل المادي قبل أن تنضج اجتماعياً وثقافياً حتى يتم الانتقال الطبيعي من مجتمع القرية إلى مجتمع المدينة. إن أغلب مدننا مدن تريَّفت، بمعنى أنها تحولت إلى مجمعات قروية أو ريفية سيكنها أبناء القرى بعاداتهم وتقاليدهم القروية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى حافظت كل مجموعة قروية على انتماءاتها داخل المدينة أو هذا المحيط الكبير الذي يساعد على وجود فرص عمل أكثر من فرص القرى. وأصبحت المدينة مدينة في شكلها الخارجي، لكنها ظلت مسكونة بالقرية في كل مناحيها.

وإذا استثنينا مدناً مثل مكة وجدة والمدينة بوصفها مدناً لها تاريخ وتنوع سكاني وثقافي بسبب وجود الحرمين ووجود ثقافة التجارة والبحر من حولها، فإننا لا نكاد نجد شكلاً للمدينة بمعناه الثقافي والاجتماعي، وليس المادي، في بقية مناطق المملكة. وعليه فإننا لا نستغرب أن يكون معظم من يكتب الرواية لدينا من أمثال إبراهيم الناصر، وعبد العزيز مشري، وأحمد الدويحي، وعبده خال، وإبراهيم شحبي، وعبد الحفيظ الشمري، ونوره الغامدي، وغيرهم، يكتبون عن القرية أكثر مما يكتبون عن عالم المدينة الذي يعشون فيه. فمعظم رواياتهم تعبر عن القرى أو عن صراع القرية مع المدينة سواء على مستوى القيم أو على مستوى التحولات الاجتماعية، حيث يكون الانتصار غالباً لثقافة القرية على حساب المدينة. فهم يعيشون في المدن ويدينونها. ولعل المتأمل في روايات عبدالعزيز مشري على وجه الخصوص يلحظ بوضوح نستالجيا أو حنيناً مفرطاً لعالم القرية المثالي الذي يصارع من أجل البقاء، إما خوفاً من طوفان التمدن كما في رواية **الوسمية** أو **ريح الكادي**. أو عدم القدرة على التعايش عند إبراهيم الناصر في **رعشة الظل**، أو لدى إبراهيم شحبي في **أنثى تشطر القبيلة**، أو عودة للجذور عند أحمد أبو دهمان في **الحزام**، السيرة / الرواية، الذي عندما فكر أن يكتب لم يكتب عن باريس، المدينة التي يعيش فيها، بل كتب عن قرية من قرى

بني شهر. مرة أخرى ما أقوله ليس نقيصة، بل إنه تجربة خاصة تدعو للتأمل أكثر من تصدير إجابات قطعية.

السؤال هل المدينة غائبة عن كتابات الروائيين؟ تقتضي الموضوعية أن نشير مرة أخرى إلى أن روح المدينة كما نلاحظها في مكة مثلاً قد أفرزت كتابات روائية نستطيع أن نلامس فيها إلى حد ما مقولة لوكاتش الذي يعتبر أن الرواية ابنة المدينة من حيث إنها «الشكل الأدبي الأكثر دلالة في المجتمع البورجوازي» [1] وتحضرني رواية **الحفائر تتنفس** لعبد الله التعزي حيث يصور العالم الهامشي في مجتمع حي الحفائر من خلال شخصية سراج الأعرج. فالمدينة بما لها من تركيبة سكانية طبقية معقدة وثقافات متباينة، مثل فئة الشناقطة، تحضر في الرواية كشاهد على التمايز العرقي والثقافي في هذه المجتمعات الوافدة إلى مدينة تسمح لكل من يأتيها بالانتماء عطفاً على قدسية المكان. ونلاحظ تجربة مشابهة لدى محمود تراوري في **ميمونة**، الرواية التي تصور قوافل الخلاص التي تقذف بمئات الأفارقة إلى مجاورة البيت العتيق. ويتحول مجتمع المجاورين إلى ظاهرة في الرواية وفي الواقع قلما نجد من تنبه لها روائياً من قبل. كما لا يمكن أن نغفل في هذا السياق روايات رجاء عالم سواء **خاتم** أو **سيدي وحدانه**.

سئل نجيب محفوظ في أحد اللقاءات لماذا لم تكتب عن القرية المصرية وقصرت كتاباتك على عالم المدينة. أجاب باقتضاب، لكن بشكل بليغ، لأنني لم أعش فيها. فربط المعايشة والسكنى بالتجربة الروائية. ونجيب محفوظ الذي مثل مقولة لوكاتش خير تمثيل، جاءت أعماله انعكاساً لتجربته لا على سبيل الوعي، بل على سبيل المعايشة. ففي تصوري لو أراد أن يكتب عن القرية المصرية لكتب، لكن العبرة بما هو مكتوب.

ولعل تركيبة المدن لدينا تفرض نوعاً من هذه الحالة. فهي مدن لما تزل في طور التكوين، تحتاج إلى أجيال لتغير بنيتها الاجتماعية والثقافية. فرغم أننا نعيش في المدن فإن ولاءنا للقرى، بل كثير منا استبقى موطئ قدم في قريته لعدم ثقته بالمدينة. فهي بالنسبة للكثير انتماء عرضي ينتهي بانتهاء دواعي الإقامة. وعليه فإنني اعتبر الروائيين الذين ينشط في أعمالهم الحس القروي مفتقرين لمعايشة المدينة، لا نقصاً فيهم، لكن لعدم بروز ملامح المدينة بشكل كامل.

2- غياب المجايلة:

في البحث في أي تجربة روائية لا بد من التوقف عند

أصولها ومنطلقاتها ومرجعياتها. وتجربة الرواية المحلية ليست بدعاً بين التجارب. فماذا عن مرجعية هذه التجربة؟ هل هناك مرجعية محلية لهذه الروايات يمكن تشخيصها وتحديد سمات التقارب والتباعد مع ما سبقها من روايات الأجيال الماضية، أم أنها منعدمة الصلة بما سبقها من منجز روائي محلي؟

إذا قسنا المسافة الزمنية بين صدور رواية **التوأمان** لعبدالقدوس الأنصاري في عام 1930 وبين اللحظة الراهنة نكون قد عبرنا ما يزيد على سبعين عاماً من الكتابة الروائية. هل هذه المرحلة الزمنية الطويلة تبرر ما لدينا من إنتاج روائي؟ بمعنى، هل سبعون عاماً زمن كاف لإنتاج تراكم سردي يمكن أن يترك أثراً ما؟ إن واقع الحال الذي تعرفون يجيب أن ما لدينا من منتج روائي قليل، بل أقل كثيراً مما هو مأمول من إنتاج طوال هذه السنين. أليست هذه سمة تضاف إلى السمات التي تصبغ المشهد الروائي المحلي وتحيل الأسئلة إلى أشواك مدببة ظللنا نتحاشى مواجهتها فلسفياً ومعرفياً، واكتفينا فقط بالحديث في الغالب عن الأعمال المفردة. نعم، لقد ظللنا زمناً طويلاً نشتكي من غياب الرواية المحلية في مقابل الحضور الكثيف والقوي للقصة القصيرة. في ظل هذا التراكم المتواضع نشأت ظاهرة أخرى وهي غياب فكرة الأجيال

الروائية. فكتاب التسعينيات الميلادية، وهم بالمناسبة يمثلون نسبياً زمن الطفرة الروائية لدينا، لا يجدون حرجاً في الإفصاح عن عدم إلمامهم بالتجارب السابقة من أمثال ما كتبه عبد القدوس الأنصاري وأحمد السباعي ومحمد علي مغربي وحامد دمنهوري أو إبراهيم الناصر، وحمزة بوقري. والأهم من ذلك أن تجربتهم في الكتابة تأخذ بأسباب التقنية الحديثة سواء في مستواها العربي أو العالمي. فليس من العسير أن تجد ظلال الواقعية السحرية لدى عبده خال، وليس مستبعداً أن تجد القلق الوجودي في روايات التعزي وتراوري وليلى الجهني، كما أن مظاهر التناص ملموسة بوضوح في روايات رجاء عالم وخاصة في **مسري يا رقيب**. هذه الحركة الروائية منفتحة على عالم مرجعيته ليست الرواية التي كتبها الأنصاري أو أحمد السباعي أو حتى دمنهوري وإبراهيم الناصر، بل إن روايات عبدالعزيز مشري على كثرها لم تترك أثراً في الجيل الذي تعد كتاباته أقرب لجيل التسعينات. إن غياب المجايلة يبدو منطقياً إذا نظرنا لغياب التراكم السردي وتنوعه. فما كان من جيل الطفرة الروائية إلا أن يتربى على قيم روائية لا علاقة لها كثيراً بما أنجز سابقاً.

السؤال لماذا إثارة مثل هذه القضية واعتبارها ملمحاً من ملامح التجربة الروائية المحلية؟ معلوم أن تواصل الأجيال

شرط معرفي وحياتي لا تستقيم سنن الحياة بعيداً عن الأخذ به. ألم يقل النقاد يوماً أن كل الكتاب الروس خرجوا من عباءة غوغول[2] ، وقيل في أدبنا العربي إن روائيي الستينات في مصر خرجوا أيضاً من عباءة نجيب محفوظ[3] . وهي مقولة رددها كثير من الكتاب والنقاد المصريين من أمثال رجاء النقاش[4] ولطيفة الزيات التي عبرت عن هذه الفكرة بقولها: « أنا أؤمن بأن من يكتبون القصة في مصر في الوقت المعاصر يكونون وحدة لا تنفصم. فنحن ننمو بعضنا من بعض، ويبني كل منا على التقدم الذي يحققه كل منا». [5] إذن الخروج من العباءة يشترط ارتداء العباءة أولاً قبل أن يخلعها من استقام له فن الرواية. إن ارتداء هؤلاء الكتاب للعباءة الروائية لم يمنعهم من التطوير والتجديد والانفتاح على تجارب الغير. لقد اندفع كتاب الرواية المحلية نحو الأخذ بأسباب التجارب الروائية الخارجية، وهذا حقهم، غير أنه يجب أن نقرر أنه من الضروري العودة إلى التجارب السابقة لمعرفة كيف تناولت الأجيال السابقة بعض القضايا. فالوقوف مثلاً على رواية **ثمن التضحية** لحامد دمنهوري ضروري لنعرف كيف عالج الكاتب العلاقة بين الرجل والمرأة في مجتمع لم يكن بعد قد سمح للمرأة بالأخذ بأسباب التعليم النظامي. وقراءة روايات الناصر وخاصة المبكرة تكشف العقبات الجمالية والموضوعية التي تغلب عليها الروائي.

3- غياب المكان:

يظل حضور المكان من متطلبات الكتابة السردية، بل إن حضوره جوهري في تأكيد انتماء العمل لبيئته. غير أن المتتبع لواقع الرواية المحلية يلحظ أن المكان في بعض الروايات مجرد كولاج يضاف على الرواية بشكل آلي غير مؤثر في مسيرة الأحداث، بل إن استبداله بمكان آخر لا يغير من طبيعة الأحداث ولا طبائع الشخوص ومستوى التعبير اللغوي وخاصة في الجمل الحوارية أو المنولوج الذاتي. فالمكان ليس مجرد اسم يذكر، سواء كان اسم مدينة أو قرية، وحي أو غير ذلك. فعلى الروائي أن يسأل نفسه هل تغيير المكان سيغير من طبيعة الأحداث والشخصيات، فإذا كانت الإجابة نعم، فالمكان بالتالي سيكون له حضوره ودوره في العمل الروائي.

ولتأكيد أهمية المكان يمكن أن نلاحظ تجربة نجيب محفوظ، حيث يظهر في رواياته الواقعية بوصفه جزءاً من أركان العمل. فالحارة سواء رمزا أو واقعاً لعبت أدواراً مهماً في بلورة الأحداث والتأكيد على مصائر الشخصيات وانتماءاتهم. **فزقاق المدق وخان الخليلي وبين القصرين وقصر الشوق والسكرية** خلفيات تحرك المشاهد وتحدد هويات الشخوص وترسم أبعاد العلاقات الاجتماعية داخل

العمل الروائي. فهي تجربة مكانية داخلة في نسيج البناء الروائي لا يمكن أن تنهض الأحداث دون حضورها.

إن غياب المكان ليس في عدم الإشهار به، فذلك موجود في كل الروايات. فلا يُعقل أصلاً أن تنهض رواية خارج الحيز المكاني[6] سواء كان براً أو بحراً أو جواً على متن طائرة مثلاً. فالأحداث لا بد أن تأخذ موقعها في مكان ما. غير أن المقصود هو متى يصبح المكان منتجاً للأحداث ومؤثراً فيها أكثر منه حاضناً لها. واسمحوا لي أن أضرب مثلين للحضور والغياب. أما غياب المكان المنتج للأحداث فنجده في رواية عبده خال **الطين**. فرغم نجاح الرواية إلا أن المكان كان أقل العناصر حضوراً، بل يجوز استبداله بمكان آخر. ذلك أن فكرة الرواية تبحث في القلق الوجودي لشخصية ترى أنها تحمل وجوداً مزدوجاً، وجوداً ملموساً للآخرين، ووجوداً يحسه البطل دون الناس ويتعذب به. فلم تشفع ذكر الأمكنة بدءاً من جازان ومروراً بالرياض وانتهاء بجدة في إقناعنا بعلاقة الأحداث بالمكان. لقد ظل المكان خلفية متحركة يمكن استبدلها بأي مكان آخر دون أن تتأثر أحداث العمل أو مصائر الشخصيات.

أما حضور المكان فنجده في رواية ميمونة، حيث يصبح الجوار إلى جانب البيت العتيق صفة ملازمة للأحداث

وخصوصية لا يمكن أن نراها بهذا المعنى الروحاني إلا في مكة المكرمة. فالمكان هنا مؤثر في مسيرة الأحداث، بل ومنتج مقنع لمسار الشخصيات وبنية العمل ككل. ولعل تجربة عبدالله التعزي في **الحفائر تتنفس** تغري بتأمل حضور المكان وتأثيره على مسيرة الأحداث وخاصة عندما يعمد الكاتب إلى الحوار العامي وربط التفاصيل اليومية بعالم الحفائر. ويمكن أن نعتبر التعزي قد تلمس حارة نجيب محفوظ بعناية جعله يغرق في التفاصيل التي بدت أحياناً زائدة عن حدها.

4- النفط والرواية:

هل نحن مجتمع نفطي؟ أم نحن مجتمع يعيش على مداخيل النفط؟ أعتقد أنكم تتفقون معي أننا لا نعيش تجربة النفط صناعة وتجارة ومعايشة، بل نحن نستهلك النفط كأي مجتمع لا يملك قطرة واحدة منه. غير أن النفط قلب حياتنا رأساً على عقب. أخرجنا من ضيق العيش إلى رحابة الحياة، ومن فقر التعليم إلى تطوره واتساع انتشاره. لقد صنع النفط منا مجتمعاً مختلفاً، ليس بالضرورة سيئاً، لكن حتماً معقداً ومضطرباً. ويأتي ذكر تجربة الرواية هنا بوصفها نصاً يحتمل التعبير عن التحولات الاجتماعية والأحداث الكبرى. غير أننا لا نجد النفط بوصفه موضوعاً روائياً متكرراً. فلماذا؟ سؤال

يبدو جوابه في واقع علاقتنا بالنفط. فنحن لا نعرفه كمعايشة، فلا نكاد نعرف أننا دولة نفطية إلا عندما يحين اجتماع منظمة أوبك أو عندما نلاحظ انخفاضاً في أسعار النفط. وأذكر عندما كنت في القرية أن رجلاً ذهب للعمل في مناطق النفط، وعندما عاد بعد سنوات كان مميزاً بين أهل القرية لأنه يتكلم لغة لا يحسنها أحد غيره، وظل في نظر أهل القرية رجلاً عارفاً بكل أمور الدنيا وهو لم يخذل أحداً فكان يبتدع الحكايات ويؤلف المفارقات ويبدع البطولات الخارقة، وعندما يظهر الشك في عيون المستمعين يبطله بمفعوله السحري، بكلمتين من اللغة التي لا يفهما أحد ممن حوله. هل نجد مثل هذه الشخصية في رواياتنا. لا، وفي ظني أن مثل هذه التجربة محدودة، فمن أين للروائي مادة إذا شحت في واقع الحياة.

هل تدركون معي كم خسرنا بعدم معايشة النفط. إنه تاريخ غامض مدون في كتب الآخرين أكثر من كتبنا ورواياتنا إلى حين. أليس غياب النفط عن فضاء الرواية محط تساؤل مشروع، بل إنه سمة في عدم حضوره ودلالة على مفارقة أكبر من حيث علاقتنا بالنفط. وهي علاقة سطحية قد لا نستغربها، لكن أي دارس واع من خارج هذه البلاد لا شك أنه سيأخذ الغياب بوصفه دلالة تستحق التأمل في هذه الرواية المعزولة عن واقع النفط.

* * * * *

في هذا القول الموجز أردت أن أبين تجربة الرواية المحلية والملامح الخاصة التي تميزها عن غيرها من التجارب. وهي نقاط تحتاج إلى مزيد من البحث والمراجعة. وإنما قامت الرغبة في إثارتها لمزيد من الحوار الذي يؤكد اتجاه التفكير فيها أو يسعى إلى استبدالها بما يعزز تشخيص المشهد الروائي بطريقة مغايرة.

الهوامش والمراجع

1 – أحمد، راكز. الرواية بين النظرية والتطبيق. سوريا، دار حوار، 1995، (ص 14).

2 – الخطيب، حسام. جوانب من الأدب والنقد في الغرب. دمشق، جامعة دمشق، 1983، (ص 220).

3 – الزيات، لطيفة. نجيب محفوظ: الصورة والمثال. كتاب الأهالي، 1989، (ص 13).

4 – النقاش، رجاء. في حب نجيب محفوظ القاهرة، دار الشروق، (ص 214 - 215).

5 – الزيات، لطيفة. نجيب محفوظ: الصورة والمثال. (ص 13).

6 – لحمداني، حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ط 3 . بيروت، المركز الثقافي العربي، 1993، (ص 53).

خطاب الإقصاء والإحلال في الرواية النسائية

مع تزايد عدد الروايات النسائية في المملكة غدا الوقوف أمامها ومحاولة استنطاق خطابها ضرورة معرفية ملحة. فمنذ أوائل الستينيات الميلادية أخذت رواية المرأة بالحضور المتصاعد، حيث مثلت مراحل زمنية مختلفة بدءاً من الروايات الأولى لسميرة خاشقجي، وهدى الرشيد وهند باغفار، ومروراً بكتابات رجاء عالم ونوره الغامدي وانتهاء بكتابات مها الفيصل ونداء أبو علي على سبيل المثال. وكما تباينت هذه الروايات في أزمنة صدورها، فقد تباينت في مستوياتها السردية من حيث مواكبتها لتقنيات السرد الحديثة. فتواضع روايات سميرة خاشقجي يبرره ضعف البدايات، وهو المبرر نفسه بالنسبة لروايات عبد القدوس الأنصاري والسباعي والمغربي في الثلاثينيات الميلادية. لقد تزامن أول ظهور لرواية المرأة مع بداية مرحلة النضج النسبي في الرواية السعودية

على يد حامد دمنهوري وخاصة في رواية **ثمن التضحية** الصادرة عام 1959م وروايات إبراهيم الناصر. غير أن مدة ثلاثين عاماً تفرق بين أول صدور لرواية الرجل وبين رواية المرأة لم تنقذ المرأة من الوقوع في انكسارات البدايات، من حيث ضعف الأساليب وجفاف التقنيات. وقد كانت الروايات المنشورة منذ أوائل الستينات تسير في أفق بعيد نوعاً ما عن التطورات السردية في الرواية العربية إلا استثناءات قليلة. أن الروايات الأخرى لم تكن كلها في درجة واحدة فقد تفاوتت بدورها. فهل غايات الكتابة لدى المرأة لم تكن روائية أصلاً؟ بمعنى هل كانت الكتابة مجرد منبر تطرح من خلاله الكاتبات أفكارهن دون الوقوع في مأزق مواجهة سلطة المجتمع؟ فالرواية تبدو في نظر المجتمعات المحافظة مجرد تسلية لا يحفل بها أحد ولا يؤخذ ما فيها مأخذ الجد. أم هل الكتابة سعي من المرأة لاستخدامها أداة لفضح خطاب الرجل المهيمن بثقافة الكتابة؟ أم هل الكتابة قيد آخر قيدت المرأة الكاتبة نفسها به عندما لم تستطع أن تستشرف قضايا خارج علاقتها بالرجل؟ هذه مدارات وأسئلة سنسعى إلى استجلائها من خلال النظر في خمس عشرة رواية نسائية مع محاولة ربطها بمفهوم الخطاب، حيث لا ينبغي عزل الكتابة النسائية عن واقع الثقافة التي تقع تحت هيمنة الرجل.

ما الخطاب؟

الخطاب في علم السرديات هو كيفية تقديم النص السردي في مقابل الحكاية التي تعنى بالمتن الموضوعي. [1] فهو هنا مفهوم إجرائي له علاقة بالجمالي وبالعلاقات الزمنية والفضاء الدلالي داخل السياق السردي. غير أن هناك مفهوماً آخر تطور على يد ميشيل فوكو، وهو المفهوم الذي ينظر له على أنه الحمولات الفكرية والتقاطعات السياقية بين أكثر من معطى تاريخي أو ثقافي أو اجتماعي أو سياسي، حيث تؤثر هذه الحقول في الممارسة الاجتماعية من ناحية، وفي المسلك الفردي من ناحية أخرى. إضافة إلى ذلك، يعنى الخطاب بوصفه نظاماً بتفكيك آلية اشتغال السلطة في مستواها الاجتماعي، مثل الأبوية، مفترضاً دائماً أن الإيديولوجية جزء من تركيبة الخطاب. فالخطاب ليس محايداً، بل إنه مؤطر بإشكالات وتصورات متباينة، حيث يسعى إلى تأكيد نفوذه بوصفه خطاباً منتجاً للاختلاف رغبة في الهيمنة. [2] ومن هنا يتأكد حضور الخطاب وفقاً لآلية التخفي والاشتغال على ما يوحي بنقيض رغبته. ويجد الخطاب في السرد بيئة ملائمة للاشتغال عبر آلية التخفي خلف المعلن والمصرح به. كما أن الخطاب لا يشترط الوعي به. فمنطوقه ليس لغوياً، بل هو عكس ما يظهر من التعبير الخارجي، إنه ما توحي به الدلالة الكلية للنص

السردي. ذلك أن الكتابة السردية قادرة على الإيحاء بتعدد الاحتمالات وإعطاء الانطباع بالظنية وعدم القين. فالسرد في نهاية المطاف إعادة تمثيل رمزي للواقع وليس انعكاسا للواقع، أو تأسيس واقع موازٍ، بحيث يصبح حقلاً خصباً لإنتاج خطابات تتقاطع معه في أكثر من نقطة تماس. إن السرد بهذا المفهوم أقدر البيئات على منح الخطاب القدرة على التخفي والاشتغال بعيداً عن إشكالية المواجهة، بل والقدرة على فضح خطابات الواقع وتأسيس سلطة موازية تناهض سلطة الواقع.

وإذا كان الخطاب نظاماً له آليات اشتغال متخفية، فإنه يختلف عن هيكلية النص المتمثلة في الشكل والمضمون. فلا يتأسس بوصفه نقيضاً للجمالي أو مبغضاً له، كما أنه ليس مرادفاً للمضمون الذي يعد معنى ظاهراً وسطحياً. إن الخطاب بهذا المعنى صوت أقرب للحالة الميتافيزيقية التي تؤثر في وجودنا دون أن نشهد حضورها. وعليه لا يشترط الخطاب من أجل أن يعمل أن يكون هناك نص سردي عالي الجودة وآخر ضعيف المستوى. إنه نظام يحضر في أي نص سردي سواء كان مميزاً أو ضعيفاً. غير أن ذائقتنا تعجز عن مقاربة الخطاب في النصوص الضعيفة ، مع أنها من أخطر النصوص من حيث خصوبة اشتغال الخطاب. فبقدر أهمية الجانب الجمالي

بالنسبة لمتذوقي السرد، فإن النص الضعيف بالنسبة للخطاب لا يقل أهمية عن النص الجيد.

ومن هنا فإن المرأة في رواياتها تشتغل وفق خطاب مسبق يملي عليها تراكمات من جدل العلاقة بين الرجل والمرأة. فالرجل هو المهيمن في السياسة والمجتمع، حتى بلغ الأمر في بعض الخصوصيات الثقافية إلى إقصاء هوية المرأة. فلا تدعى باسمها، بل تنسب إلى ابنها لا إلى ابنتها مثل نسبة الرجل إلى ابنه دون ابنته. كما أن المرأة لا تتحدد ولا تعرف إلا بالرجل، فهي زوج فلان، وليس فلان زوجها. بل إن خطاب الثقافة الرسمي لا يفرق بين الزوج والزوجة. فالزوج لفظ موحد خال من التجنيس الأنثوي، منحاز للتجنيس الذكوري. إن المرأة وهي تكتب روايتها تقف أمام أهرامات من انحياز الثقافة للرجل. فهل بإمكانها أن تنعتق من خصومتها مع الرجل؟

ستركز هذه الورقة على مفهوم الإقصاء والإحلال من زاويتين: الأولى، دلالة المكان، حضوراً وغياباً، في رواية المرأة، والثانية، إقصاء الرجل وتنصيب المرأة. ونعتقد أن هاتين النقطتين، رغم وجود قضايا أخرى يمكن تناولها، تبدو أكثر إلحاحاً بالنسبة لتفكيك الخطاب الذي تتكئ عليه رواية المرأة.

المكان: إقصاء المتن .. وتثبيت الهامش

تبدأ أزمة المرأة مع المكان من الواقع وتمتد إلى المتخيل السردي. فهي تبدو محكومة بالمكان المغلق في اشتراطات ثقافية واجتماعية كبرت القناعات حولها حتى بدت هي القاعدة وما عداها هو الاستثناء. إن المكان المغلق حالةٌ خاصة تتشكل وفقاً لمواضعات اجتماعية، حيث تجد المرأة نفسها ملزمة بمراعاة شروط وجوده. إن عدم التصريح بالمكان أو التصريح به على نحو يوحي بانتفاء النقائص عنه يحيله إلى دلالة خطاب مناهض للسائد والمألوف والمتعارف عليه. فسلطة المكان المغلق تتجاوز الصيغة إلى الخطاب الذي يسعى إلى فتح قوسين للمرأة وكأنها زائدة نصية تخرج من حضور المتن إلى هامش النص الاجتماعي. وهو ما يوحي بثنائية ضدية بين المرأة والمكان المغلق. فالمكان المغلق صنيعة ذكورية تتأكد بها الفواصل القاطعة بين عالمي الرجل والمرأة. لقد مُررت هذه القناعات تجاه المكان المغلق تحت معايير مخادعة مثل معيار الخصوصية الاجتماعية للمرأة. وبهذه التحرز المفرط تم تكريس الإقصاء بالفصل بين عالمين، أحدهما يحمل سمات التذكير، والآخر يتسم بالتأنيث. وتكرّس هذا الإقصاء حتى غدا وجوباً لا تجوز فيه، بل وتقدس حتى غدا التفكير بخلافه تدنيساً للعرف الاجتماعي في التمسك بقناعة الخصوصية.

وعليه، فإن المكان المغلق في تأثيره أبعد من صيغته المادية، بحيث يشكل حالة ثقافية تضع المرأة في ظل الضوء لا في وهجه. ولذلك، فإن إحساس المرأة بالمكان يختلف عن الرجل. ففي حين يعيش الرجل في فضاء مفتوح، تعيش المرأة مأسورة باشتراطات المكان المغلق ثقافياً واجتماعياً. ومن هنا تأتي كتابتها السردية لتنقلها من ظل المكان إلى أرض تتخلص فيها من نفيها وإقصائها. فهي تسعى من خلال كتابتها إلى إقصاء التصور الواقعي للمكان، وإحلال تصورها السردي المتخيل. فمن حيث الخطاب، لا يؤخذ غياب المكان عن رواية ما على أنه نقيصة سردية جمالية، بل خطاب متخف غير واع يتجسد في تغييب المكان. فهل حققت لها كتابتها السردية قدرة على اختراق حجب المكان المغلق التي ظلت تطاردها حتى وهي تكتب خطابها وتفصح عن أزمتها؟ إن المرأة التي كتبت هذه الروايات هي سليلة واقع من الإقصاء بمفهومه الثقافي والاجتماعي. السؤال الآن، كيف كان تعاملها مع المكان سردياً؟

من أجل وضوح مقاربة المكان هنا ينبغي التنبيه أننا نقصد بالمكان في صيغته الاجتماعية التي تنتسب إليه الكاتبة. ومن هنا يتحدد معيار الغياب والحضور من منظور الخطاب بعيداً عن القيمة الجمالية، بحيث يمكن تأويل الحضور والغياب على أساس من الدلالات المكتسبة. فيمكن أن نعد

غياب المكان نقيصة سردية، لكننا في الغالب لا نسأل السؤال المضاد، وهو لماذا غاب المكان؟ إن سؤالاً كهذا من شأنه أن يولد دلالة تكشف المستور وراء الخطاب.

لقد ظهرت رواية المرأة حذرة في تسمية المكان حيناً، ومتحفظة في أحيان أخرى، ومغيبة له في حالات أخرى، بل وجريئة في أحيان قليلة. لقد تجسد المكان في بعض الروايات من خلال ما يمكن أن نسميه (المكان البديل) الذي يأتي بوصفه بيئة سردية تعكس بيئة مناقضة للمرجعية الاجتماعية المتوقعة وفقاً لانتماء الكاتبات. السؤال، لماذا يحضر المكان البديل؟ إنه هنا من أجل أن يشتغل الخطاب بعيداً عن مفهوم المكان المغلق بصفته الاجتماعية التي تنتمي إليه الكاتبة. فهذه رواية هدى الرشيد **غداً سيكون الخميس** أحداثها خارج وطن الكاتبة، حيث تعالج مشكلة المرأة في علاقتها بالرجل في مجتمع بدا أنه لبنان، غير أن إحالات المعالجة تتجه إلى وطن الكاتبة. فلماذا لم يحضر المكان بصفته الاجتماعية؟ لقد حضر المكان بوصفه أداة وخلفية وحاضناً للأحداث، أكثر منه منتجاً للأحداث. لا شك أن مفهوم عدم اقتراب الكاتبة من تعيين المكان وتسميته يبدو أمراً منسجماً مع ظروف الإقصاء والهيمنة التي تعاني منها المرأة في السياق الاجتماعي. غير أن هناك مفارقة لا بد من التوقف عندها. ففي الوقت الذي تقيم فيه

الكاتبة هدى الرشيد حوادث روايتها خارج وطنها، فإنها في الوقت نفسه تستجيب لرغبتها الجموح في تحقيق ذاتها عندما تضع اسمها الرباعي على غلاف الرواية. وهي بذلك تكسر التقاليد الأدبية التي تكتفي في الغالب بالإشارة إلى الاسم الأول واسم العائلة. وكأنها بذلك تؤكد صلات نسبها ومنطلقات جذورها، لتقول إن حوادث الرواية هي المكان نفسه الذي تنتمي إليه الكاتبة دون تصريح. إذاً هو المكان البديل الملائم لتقديم خطابها في كيفية تقديم بيئة سردية تسمح بحرية العلاقات بين الرجل والمرأة التي تُعتبر غير ممكنة في المكان المغلق. وهنا يحدث خطاب الإقصاء والإحلال بدرجة يجعلنا ننصرف إلى التعبير عن هفوة فنية قد تكون حقيقية، غير أنها وقعت بسبب الخطاب المتخفي الذي لا تشعر به الكاتبة فضلاً عن أنها تريد أن تقول فكرتها بأية طريقة.

في رواية هند باغفار **البراءة المفقودة** يحضر المكان البديل بقوة ووضوح. ويصبح حضوره منتجاً للأحداث. فنفيه أو استبداله بالمكان المغلق يلغي الرواية بكاملها. لأن حوادث الرواية قامت على أساس المكان المفتوح الذي لا يحد المرأة بحد. فأحداث الرواية تجري صراحة في محافظات مصر من خلال الهروب الدائم للمرأة / غربة من جريمة قتل لم تقترفها، بل اقترفها رجل تحرش بامرأة أخرى. رغم أن الرواية في

ظاهرها تعالج قصة عامة بحبكة بوليسية قوامها المطاردة والتخفي، فإنه يمكن تأويلها إلى أبعد من ذلك إذا نظر إليها ضمن آليات الخطاب في المكان البديل. ولعل ضرورة المكان البديل هنا ليس في مناقشة مدى علاقته بخصوصية مجتمع الكاتبة، بل إنه يحضر رغبة في إتاحة حرية التنقل والحركة للمرأة الهاربة من قدرها، غربة. إن الهروب هنا لا يؤخذ في شكله البوليسي، بل في بعده الاجتماعي. فهو هروب من هيمنة الرجل / الضابط المعني بتعقبها والأب الذي لم يتوقف عند إمكانية التساؤل عن براءة ابنته مطلقاً. وحتى عندما وصلت إلى براءتها لم تصل إليها بنفسها، بل بإرادة جبارة من الرجل بصرف النظر عن اختلاف الدوافع من رجل إلى آخر. فغربة واقعة بين إرادتين ذكوريتين، إرادة شريرة وأخرى خيرة. فمصيرها يقرره الرجل سواء رضي عليها أم سخط. ونلاحظ أن الرجل هنا منتم للمكان المغلق حيث هو قاس وأناني وجبار، وهي ذات الصفات التي نجدها على سبيل المثال في رواية ليلى الجهني **الفردوس اليباب** أو رواية بهية بوسبيت **امرأة فوق فوهة بركان**، على الرغم من أن هاتين الروايتين قد صرحتا بالمكان المغلق. وهو ما يوضح أن البيئة السردية في البراءة المفقودة مكان خطاب، وليس مجرد مكان جرت فيه حوادث سردية. إن أهم ما في هروب غربة أنها استطاعت أن ترعى نفسها في أحلك الظروف حراجة. ففي مجتمع الكاتبة تبدو

محاولة الهروب وركوب القطارات والعمل في الفنادق والمستشفات وممرضة في المنازل أموراً فاقدة لأي مبرر فني. من هنا جاء الاستدلال على إقصاء المكان المغلق بصفته الاجتماعية التي تحد من حركة المرأة في ظروف كهذه، ليقول الخطاب المتخفي إن أزمة مثل أزمة غربة كانت ستكون مضاعفة لو حصلت في مكان محافظ لا يتيح لها حرية التنقل بحثاً عن دليل براءتها. فهي لم تستطع أن تعثر على دليل براءتها إلا من أجل وجودها في المكان البديل الذي يتيح لها حرية الحركة، على عكس المكان المغلق الذي ربما يقودها إلى حتفها. إن جدل الخطاب هنا واضح. فلكي تنقذ المرأة حياتها، بالمعنى المعنوي على الأقل، تحتاج إلى مكان بديل. وبالتالي يمكن تأويل حوادث الرواية كلها إلى إشكالية مكان ليس إلا؟!

وإذا كان إقصاء المكان أو عدم تبرير حضوره سردياً في هذه الروايات يبدو خاضعاً لأسباب اجتماعية أو لإخفاقات فنية، فإن رجاء عالم في رواية **مسرى يا رقيب** تشغل نفسها بالمكان الميتافيزيقي. فهي تهرب من واقعها إلى واقع ما ورائي، حيث تبدأ رحلة الخروج من شرطها الاجتماعي بتأسيس كتابة لا منتمية. قد لا تكون الأسباب نفسها هي التي حدت بالكاتبات الأخريات في التخفي خلف المكان البديل، أو تسطيح حضوره إلى أقصى مدى، هي الأسباب التي أملت على رجاء عالم

اختيارها. لقد كتبت رجاء لقارئ لا يعيش مشكلاً اجتماعياً، كتبت لقارئ يحتاج أن يعيش العوالم الميتافيزيقية أكثر من رغبته في التعايش مع الفن الذي يسائل الواقع ويستنبت منه جدوى الحياة. إن كتابتها من حيث قراءتها ضمن آليات خطاب الإقصاء، هي أيضاً هروب آخر إلى المكان البديل. فهي ليست في نهاية المطاف بعيدة عن مستوى الخطاب في الكتابات النسوية الأخرى. فالكاتبات اللواتي استخدمن تقنية المكان البديل لتمرير قناعاتهن بضرورة التغيير هن أكثر التحاماً بالخطاب في مستواه الاجتماعي والثقافي.

ولعل رواية **توبة وسُلّيى** لمها الفيصل تنهج النهج نفسه فيما يتعلق بالاستغراق في المكان البديل، حيث تؤسس لمكان خارج الواقع، حدوده ذاكرة مثقلة بالرغبة في الخلاص من ضيق المكان إلى رحابة الحياة. فأحداث الرواية تدور في فضاء مطلق لا يختزل أي إحالات اجتماعية مباشرة، رغبة في تأكيد كونية الفعل، متخذة من فكرة التطهر من اجتراح السيئات مدخلاً للبحث عن الخلاص من القهر وفقدان الأمل. ولتأكيد كونية التطهر يغيب المكان بمضمونه الواقعي المعاصر، ليحضر المكان المفرغ من أي دلالة واقعية ليصبح الخطاب كما توحي به الرواية غير احتجاجي، وغير تصادمي، منسجماً مع التكوين الكلي للرواية.

وتقدم رواية سلوي دمنهوري **اللعنة** ورواية حنان كتوعة **عندما ينطق الصمت** المكان دون تعيين واضح لهويته الاجتماعية. وإمعاناً في المفارقة فإن المكان هنا ينتهك المكان المغلق عبر تقديم حوادث لا تنسجم مع مفهومه في تقييد الحركة، مثل انفتاح العلاقة بين الرجل والمرأة في العمل أو في سياق العلاقات الاجتماعية، حيث تبدو حركة المرأة مفتوحة. فسمراء وأسيل في رواية **عندما ينطق الصمت** وغيرهن يعملن مع الرجل بشكل مباشر في مكتب للمحاماة. فهل هذه هفوة فنية من كاتبة مبتدئة؟ لا شك أن هذا تفسير منطقي وقريب إلى التصور. غير أن الذهاب بعيداً باتجاه قراءة مضمون المكان يكشف أن الخطاب المتخفي نحو البحث عن المرأة التي لا تحدها قيود هو ذاته في كثير من الروايات النسائية. فقضية الخطاب لا تعترف دائماً بالجمالي الذي هو مجرد قناع من الأقنعة التي تخفي حمولات الخطاب. كما أن طبيعة المهنة التي قدمتها الرواية تختزل قدراً من المفارقة في رواية لا تقدم ما يشفع لها جمالياً. إذاً لماذا كتابة روائية، فقيرة جمالياً، لكنها خادعة في خطابها. إن ضعفها الجمالي هو تمرير لخطاب متخفٍ يأخذ من الرواية ذريعة للبوح بالمسكوت عنه. فلا يظهر في رواية **عندما ينطق الصمت** أي تصريح بالمكان إلا في سياق هامشي، عندما كانت تشير سمراء إلى والدها في متابعته لفريق (العميد). وهي إشارة قد تنفي فكرة المكان البديل، غير أنها

تعزز فرضية الخطاب المتخفي. فإذا كانت هذه الإشارة دليلاً على التصريح بالمكان، فإن الرواية قد قدمت فضاءً آخر خارج مفهوم المكان المغلق من حيث حرية الحركة التي تبدو منسجمة مع المكان البديل كما أوضحنا سابقاً.

كما أن شامل في رواية **اللعنة** يأتي بالمكان البديل إلى بلده، حيث يصبح الآخر مركز الخطاب في الرواية. فشامل الذي نشأ وتعلم في أمريكا وجعلت منه طبيباً مرهف الحس، يأتي إلى بلده، الذي لم يكن معيناً في الرواية بدقة، باحثاً عن ماضيه. لكنه في نهاية الرواية وقد وجد المكان مهشماً يقرر العودة إلى أمريكا حيث يجد الرجل الذي رباه وقد أسلم وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة. ما الذي يمكن أن نقرأه في ذلك؟ رواية المكان الذي حضرت فيه أحداث الرواية مكان ملئ بالأوجاع، مكان يعيش أفراده في أزمات اجتماعية ونفسية. فهذا عميد الأسرة الماحي المشلول، وهذه شروق المجروحة المكابرة، وهذا شامل بجروحه وقلقه يعجز عن التوائم مع المكان. وعلى العكس فإن ذاكرة المكان الآخر، وتربية الآخر بدت أكثر حيوية بالنسبة لشامل، وهو ما تنهي به الرواية منطوقها، إنه الخطاب الذي يرى في شامل صنيعة الآخر منذ طفولته بعد وفاة وأسرته في حادث سير. فهو يسير بعيداً نحو المكان البديل مرة في طفولته وهو غير واع، ومرة بعد أن عرف حقيقة المكان الذي كان

يبحث عنه فلم يعثر إلا على حطامه، وهو ما جعله يقرر العودة إلى استجلاب المكان البديل. وهي النتيجة نفسها التي تنتهي إليها رواية **مزامير من ورق** لنداء أبو علي، حيث يقرر مشاري العودة إلى بريطانيا، مؤكداً عدم قدرته على التوائم مع مجتمعه.

أما رواية ليلى الجهني **الفردوس اليباب** فقدمت تجربتها بتسمية المكان (جدة)، لكن الأهم ليس التسمية، بل ربط المكان بعمق أزمة المرأة في مقابل تسلط الرجل. فالمرأة ضحية خيانة الرجل الذي تركها بعد أن خدش أحشاءها بجنين لم تجد بداً من البحث عن إجهاضه لتكشف المستور من ثقافة المكان الموسوم بالقداسة. وهنا تتجسد فرضية المكان البديل سردياً. فالمكان البديل هنا هو التصريح بالاسم مع كشف زيفه، فيتحقق مكان آخر تماماً، مكان يمليه الخطاب أكثر من الضرورة الجمالية. فذات الفكرة القائمة على انتهاك حقوق المرأة يمكن أن تتحقق في أي مدينة أخرى. ولذلك جدة ليست مقصودة لذاتها، بل بصفتها السردية. فجدة التي نعرفها، هي عكس المدينة التي قدمتها الرواية. فالأولى مدينة واقعية، والأخرى مدينة سردية جاءت بديلاً للأولى وفقاً لمقتضيات الخطاب وآليات اشتغاله. وهو الخطاب نفسه في رواية **مزامير من ورق** لنداء أبو علي، حيث تتجلى جدة سردياً في مواجهة

مع علاقات صاخبة بين الجنسين في مكان ينكر خطابه الواقعي هذه الممارسة، لكن خطاب السرد يستبيح المكان المغلق عبر ترويج فكرة يرفض وقوعها المجتمع المحافظ. وهنا يأتي الخطاب ليقول قولته في نفي القداسة المزعومة بطريقة غير مباشرة.

وإذا كانت المعالجة السردية في بعض الروايات تتعامل مع المكان بصفته الخارجية، فإنه هنا يحضر بصفته الداخلية. فالمكان المغلق المكنى عنه بجدة أصبح مكاناً منتهكاً بإخراج المسكوت عنه من باطنه. وهنا يظهر الخطاب على أنه خطاب رغبة في الإدانة من ناحية، والتطهر من ناحية أخرى. فالرواية تنقض مسلمات الواقع بقداسة المكان المغلق الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، على فرضية أن الثقافة قادرة على إشاعة روح الاطمئنان في نفوس أتباعها وإقناعهم في إعادة تدويرها دون أدنى شك في سلامة أبنيتها وكيفية اشتغالها معرفياً وسلوكياً. فما حصل لبطلة **الفردوس اليباب** ليس خطيئة امرأة، بل خطيئة مجتمع يحجب ويقصي، يعفي الرجل ويدين المرأة. فهناك مباعدة بين المكان بوصفه فرضية سردية، والمكان بوصفة مادة واقعية وسلطة الاجتماعية. الكتابة السردية ليست مجرد زخرف سردي، رغم أهميته، بل إنها خطاب متخفٍ في قوالب السرد. فليس هناك كتابة بليدة من

حيث الخطاب، بل هناك كتابة فقدت فرصة تعزيز وجودها جمالياً.

السؤال الآن، هل هناك رهاب حقيقي عانت منه الكاتبات في عدم التصريح بالمكان من ناحية، أو في اتخاذ المكان البديل بوصفه حلاً لتمرير خطابهن من ناحية؟ أم هل هو الخروج من المكان المغلق بغرض الإدانة من ناحية، أو بغرض معالجة موضوعات تبدو معالجتها في ظروف المكان المغلق غير مواتية من ناحية أخرى؟ لا نملك إلا فرضية الخطاب المتخفي الذي يدفع إلى الرغبة في الخلاص من ناحية، والرغبة في تعزيز الحضور من ناحية أعرى. إن ربط السياقات بعضها ببعض قد يفسر دون أن يحسم الإجابة، قد يبرهن مرحلياً، دون أن يكون هذا البرهان أو ذاك نهائياً. لأن النهاية بالمفهوم الفلسفي غير حتمية، بل متغيرة بحسب البدايات المختلفة. فكل نهاية تحمل بدايتها في أحشائها، كما أن الولادة تحمل نهايتها في أحشائها كذلك.

الخطاب والخطاب المضاد:
الإقصاء والإحلال

ذرفت المرأة في هذه الروايات قطرات من الدموع بعد أن أدركت أن براءتها في عيني الرجل مفقودة. حاولت أن تنتزع بسمة من بين بحيرات الدموع، وأن تصوب لعنتها وتستنطق الصمت الذي تعتقد أن الرجل قد فرضه حولها. لم تكن تعلم أن قولها يا سيدي لآدمها، ليس إلا محاولة لتصويب سهم البوصلة تجاه الرجل. فردوسها من يباب وعيونها على السماء، ومزاميرها من ورق، تحمل التوبة إلى سُليى حيث ترفع بوحها منادية مسرى يا رقيب الذي أوصلها إلى كشف المخبوء في رماد السنين، مستبشرة بأن فجرها الجديد سيكون يوم الخميس. لماذا الخميس بالذات؟ هل لأنه يرمز للراحة، حيث تتوارى المسؤولية بمعناها الوظيفي، لتبدأ بعده رحلة المجاهدة والمكابدة في رحلتها مع إقصاء الرجل. إن إشكالية خطاب المرأة في هذه الروايات أنها اختزلت القضية في الرجل، اختزلت مصدر شقائها في الرجل، وأصبح العالم في نظرها الرجل، وأصبح يقينها أنها لا تستطيع أن تحيا في وجود الرجل، فلكي تكون، ولكي يظهر دورها قررت إقصاء الرجل بلعب سردية بدت أحياناً ساذجة، وأحياناً متكلفة، وفي أحايين أخرى بدت متسلطة. إن فهمنا لخطاب هذا النمط من الكتابة

السردية يمكن أن نلجه من باب النظر إلى العلاقة بين الرجل والمرأة على أنها لعبة إقصائية، تسعى إلى التغييب من أجل كسب الهيمنة والحضور، تأسيساً على مبدأ فرضية أن الخطاب «قوة منتجة للاختلاف طمعاً في الهيمنة». [3]

رواية المرأة في السعودية نمط من الكتابات السردية التي تتخذ من الفن السردي منطلقاً للتعبير عن جدل الذات مع الواقع، هاربة من الكائن إلى واقع ينبغي أن يكون حتى ولو في المتخيل السردي. إن المرأة الكاتبة في هذه الروايات لا تشبه شهرزاد إلا في كونها تريد أن تهرب من كونها ضحية إلى الخلاص من واقعها. إن إشكالية المرأة في هذه الروايات أنها لا ترى من العالم إلا الرجل، فهو خيبة أملها، وهو شريكها المستبد، [4] وهو قدرها الذي تهرب منه. لقد تحولت بعض كتابات المرأة إلى ذات ناقمة تفترض سوء الرجل مقدماً. فالمرأة التي تستخدم السرد في هذه الروايات ليست شهرزاد التي أشاعت روح التسامح ونقلت الرجل من «التدمير إلى التسامح، ومن القتل إلى العفو بفعل السرد»، [5] بل إنها امرأة واقعية عانت من تسلط ثقافة الرجل، وعنَّ لها أن تأخذ بعض أدواته لتقهره بها.

للتواصل مع ابنها في الوقت الذي رأى الأب أن الحوار مع ابنه فيه قدر من جرأة الابن عليه وتعويد له على تكسير أوامره، [6] وهي إشارة إلى تعطيل الرجل لعقله واستبداله بعضلاته لحل مشكلات العالم. ولا تبتعد رواية **بسمة من بحيرات الدموع** لعائشة زاهر أحمد عن تحمل الأم أخطاء الرجل في ترميم العلاقة المنهارة بين الأب وأبنائه.[7] وإذا كانت رواية **آدم يا سيدي** لا تتنكر للرجل ولا تصمه بالتسلط، بل تمنحه من الصفات الكريمة ما يجعل هذا الوصف يخرج عن سياق كثير من الروايات، فإن ذلك لا يبدو مختلفاً في محصلة الخطاب العام الذي تشتغل عليه هذه الروايات وهو أنه لا وجود للمرأة في حضور الرجل، وبالتالي لكي تحضر المرأة لا بد أن يغيب الرجل. إنها المفارقة بعينها. ففرضية أنهما شريكان في السلطة / المسؤولية فرضية خارج الخطاب الذي لا يمكن أن يتسامح في دحر سلطة الهيمنة التي تتأتى للمفرد لا للمثنى.

وإذا كانت رواية **آدم يا سيدي** أكثر دهاء في إقصاء الرجل، فإن هناك روايات لم تحتمل لعبة الدهاء. من هذه الرواية **بسمة من بحيرات الدموع**، **ووهج من بين رماد السنين** لصفية عنبر، حيث أقصت الرجل بطريقة بدت نزقة وغير مبررة سردياً. فالبطلة منى فتاة نذرت نفسها وقلبها لابن عمها أمين، حقق نفسه علمياً ومهنياً وهي منتظرة له. وعندما أرادت

أن تكمل تحصيلها العلمي على أن يتزوجا ويسافرا معاً لتكمل دراستها خارج وطنها اعتذر لأنه لا يمكن أن يترك حياته المهنية. وهو ما جعلها تقرر ألا تنكسر. وسافرت للدراسة وحيدة، مقصية له، مثلما أقصاها من قبل، إقصاء بإقصاء. وإذا كانت الرواية بهذا الترتيب مفرطة في الخيال، فإنها تسعى إلى تأكيد قدرة المرأة على النهوض بنفسها والانتصار مثلها مثل الرجل. وتنتهي الرواية بانتصار متخيل لمنى، يكمن في ثناياه خطاب الهيمنة، الواحد بسلطته، والمشترك بعقلانيته. وإذا كان سفر منى بمفردها للدراسة للخارج غير ممكن في حالات اجتماعية ودينية وثقافية في خطاب الواقع، فإن ذلك يؤكد جموح خطاب المتخيل في تعزيز أسبقية خطاب السرد على الواقع. فهناك فرق بين الكائن والممكن، فالكائن خطاب الواقع المعلن، بينما الممكن خطاب متخفٍ يحرص على تحقيق ما ينبغي أن يكون وهو في الغالب ردة فعل للخطاب الكائن.

وفي رواية **قطرات من بحرات الدموع** لسميرة خاشقجي، يلعب الخطاب الدور نفسه الذي لعبه في رواية **وهج من بين رماد السنين**، حيث لا تجد ذكرى حضورها الإنساني والاجتماعي إلا باختفاء الرجل من حياتها، الأب أولاً، وحبيبها ثانياً، لكن بدرامية أظهرت قسوة الرجل وضعف المرأة إلى أقصى مدى. ذكرى فتاة بدوية تصاب بالخرس جراء قتل أبيها

لوالدتها بتهمة لم ترتكبها، تصاب ذكرى منذ اللحظة بالخرس بمعنى يحمل دلالة رمزية تتناسب مع خطاب الإقصاء الذي يمارسه الرجل في حق المرأة. إنها خرساء أمام الرجل، خرساء أمام مواجهتها للعالم، خرساء أمام قدرها. منذ هذه اللحظة يبدأ خطاب حضورها في التشكل. فهي نزيلة معهد الصم والبكم، المؤسسة التي ستقوم برعايتها، لكن تحت رعاية خاصة من قبل الرجل الذي يخرجها من ضيق الحياة إلى رحابتها، يحبها وتبادله الشعور نفسه. إنه الدكتور عاصم. وهو رجل شبيه بحمزة في رواية **آدم يا سيدي**، ورغم ذلك، فوجوده عائق لوصل ذكرى إلى ما تبتغيه اشتغالات الخطاب المتخفي الذي يلح أنه لا مستقبل للمرأة إلا في غياب الرجل طوعاً أو كرهاً. فكما يموت حمزة في حادث مفاجئ لتتألق الأم الأرملة، يموت الدكتور عاصم في حادث كذلك. ألم نقل إنه الخطاب الذي يوحد بين هذه الحالات، يكشف الأزمات ويقترح الحلول. لقد مات عاصم، لتتفوق ذكرى بعيدة عنه ولتبلغ أعلى المراتب. فتكتب معاناتها وتصبح كاتبة مشهورة تدور المطابع من أجل كلماتها التي تفضح عالم الرجل.(8) فإذا كان الأب قد قتل الأم، أم ذكرى، بفعل سلطته المزدوجة كونه شيخ القبيلة وكونه رجلاً، وهو قتل مادي صور المجتمع خالياً من القانون الذي ينتصر للمرأة، فإن ذكرى تعاني، بعد ذلك، من قتل أكثر قسوة من الناحية المعنوية عندما يتدخل والد عاصم

من أجل أن تظهر رفضاً ونفوراً من ابنه عاصم حفاظاً على سمعة العائلة. وهو ما ترتب عليه وفاة عاصم في حادث سير تحت تأثر انفعاله الحاد.

ويشتغل هنا الخطاب المتخفي ليظهر عموم العلاقة بين المرأة والرجل في مستواها الواقعي، وهو خطاب الهيمنة. فالرواية هنا مجرد تمثيل رمزي للواقع في صورته الفظة، غير أن الرواية تنقل الخطاب من مستواه الواقعي إلى مستواه التخييلي. حيث تظهر المرأة / ذكرى مالكة لإرادتها، قوية في تضحيتها، قادرة على التفوق والنجاح دون وجود الرجل. وهذا تأكيد على أن المرأة لا تنتصر إلا في غياب الرجل لا في حضوره أو في مشاركته. وهو خطاب الإقصاء الذي صور قدرية الظروف التي تضع المرأة أمام نفسها، فإما أن تكون أو لا تكون. لقد حققت المرأة / ذكرى وهي بمفردها أكبر الانتصارات، حيث أصبحت كاتبة مشهورة يشار إليها بالبنان، ويصفق لها العالم كله رجاله قبل نسائه. هذا هو خطاب الإقصاء الذي ترى فيه الكاتبة مدخلاً لتأكيد وجود المرأة، حيث أظهر أن تفوقها يعود إلى تخلي الرجل عنها، الأب من قبل، ثم والد حبيبها الذي طلب منها التضحية من أجل سمعة ابنه، ثم أخيراً موت حبيبها عصام. وهو ما يجعل خطاب الإقصاء حاضراً عند الكاتبات وفقاً لرؤية استحالة

حضور المرأة في وجود الرجل.

وتبدو رواية **امرأة فوق فوهة بركان** لبهية بوسبيت منسجمة مع ذات الرؤية. فالرواية منذ البداية وضعت الرجل والمرأة في طرفي نقيض، حيث يبدو العنوان الأنسب للرواية **امرأة فوق فوهة بركان الرجل**، لأنه لا توجد حكاية إلا من خلال الرجل القاسي المستبد. فالرواية كتبت بعد أن قالت شريفة راثية لحالها بعد أن زوجها والدها دون علمها «إن الكلام لم يعد له فائدة الآن».[9] غير الرواية لم تكتب إلا لترميم صوت شريفة المهزوم وبناء خطاب العلاقة بين الرجل والمرأة من منظور يسمح بفضح سلوك الرجل سواء الأب أو الزوج في حال هذه الرواية. فالشابة المراهقة شريفة يقوم والدها الجاهل القاسي حسب وصف الراوية،[10] بتزويجها دون علمها، حيث تزف إلى أحمد الرجل الكهل الفظ القاسي[11] الذي لم تره إلا ليلة عرسها. ولا يظهر شيء جديد في الرواية من حيث الخطاب. فهو خطاب يخلو من الصراع، خطاب يعمل على تضخيم صورة الرجل العنيف، الفظ في تصرفاته مع زوجته إلى حد أنه لا يتنازل في أن تشاركه طعامه. جدار عال من القطيعة النفسية يزيده ارتفاعاً إنجابها لابنتين قبل فرحته بمولوده الثالث. غير أن فرحته هذه لم تغير من تعامله مع زوجته. وتكاد الرواية تستمر في صورتها النمطية هذه حتى

صعدت الرواية خطابها بإقصاء عنفوان الرجل، حيث أصيب أحمد بالعجز والمرض مما سمح لشريفة أن تتمرد في ظروف قهرية كأن تخرج لزيارة ولدها عمر في المستشفى دون إذن من زوجها. لكن القفزة النوعية في حياة شريفة هي استغلالها للظروف الخارجية، لا لقدرتها الذاتية في الخروج للحياة. فمرض زوجها وعجزه وفقره وكبر سنه، سمح لها أن تبدأ رحلة البحث عن عمل لتعيل أسرتها. غير أن سلطة المجتمع وبيروقراطيته بدت أكثر قهرية عندما رفض طلبها للعمل في إحدى المدارس كمستخدمة لأن وظائف مدارس البنات تشترط تعيين الزوج حارساً والزوجة مستخدمة.(12) وهنا يظهر حضورها مرتبطاً بالرجل / الزوج، لكن هذه المرة بدعم من ثقافة المجتمع التي ترى في الرجل الحارس الأمين على المرأة في حضورها وغيابها. غير أن هناك إلماحة صغيرة في نهاية الرواية نحو أمل في شيوع ثقافة توفر للمرأة حضوراً معقولاً، وخاصة عندما ظهر صالح زوج ابنة شريفة أكثر تسامحاً ودعماً لزوجته ومشاركته أعباء تعليمها ومستقبل حياتها.(13)
لقد اختارت الرواية اسم صالح وعياً بأن الرجل الذي لا يعطي المرأة حقها فليس جديراً بأن يحظى برتبة الصلاح. غير أن حقيقة الخطاب السردي في رواية المرأة يؤكد أنه لا فرق بين رجل كريم مع المرأة مثل حمزة في رواية **آدم يا سيدي**، أو أحمد الرجل العنيف في رواية **امرأة فوق فوهة بركان**. فالقضية

تتعلق برغبة جامحة في الخطاب السردي النسوي في تغييب الرجل لأجل حضورها المستقل من كل ذرائعية للرجل في دعمها. فهو خطاب خفي لا يريد الشفقة ولا الإحسان من الرجل نحو المرأة، ولا يريد فرضية المشاركة بين الطرفين. إنه يريد فقط أن يرى العالم امرأة.

كلمة أخيرة

تبدو خمس عشرة رواية قادرة على منحنا قدراً معقولاً من بيان موقف ما من رواية المرأة في المملكة. لقد اتخذت المرأة من كتابتها السردية منبراً لتعزيز خطابها، غير مكترثة أو غير متفانية في الإجادة السردية، مما جعل رواياتها تبدو أقرب لمناشير اجتماعية متوسلة بالسرد. غير أننا لا ننفي تميز بعض الكتابات سردياً وخاصة رواية نورة الغامدي **وجهة البوصلة**، ورواية ليلى الجهني **الفردوس اليباب**، ورواية مها الفيصل **توبة وسُليي**، ورواية رجاء عالم **مسرى يا رقيب** مع ما في الأخيرة من التحذلق والتعالم.

إن أهمية قراءة رواية المرأة من منظور الخطاب يتيح فرصة الوقوف عند نقطة استخدام الجمالي لتبرير مواقف مسبقة أو لجعلها الركيزة الأساسية في المقولة السردية

النهائية في رواية المرأة. فالمرأة تكتب بحس الإدانة المسبقة للرجل، بحس الرغبة في التجاوز وكسر القيود، فتتحول كتابتها إلى نص مقاوم يفتقد أحياناً مبرر وجوده الفني. وربما يفسر ذلك ضعف أغلب هذه الروايات من الناحية الفنية. وهذا لا يعني الدعوة إلى كتابة سردية خالية من القيمة الموضوعية، بل إنه تأكيد على ضرورة تلازم الجمالي والفكري في أي عمل سردي. ويبدو أن السرد هو الصيغة الأنسب في بث المرأة لأفكارها دون إثارة حفيظة المجتمع المحافظ، لأن السرد في منظور المجتمعات المحافظة خيالات وأكاذيب تدعو للسخرية أكثر من الاحترام أو أخذها مأخذ الجد. ومن هنا يتأكد اشتغال الخطاب في تعرية المخبوء وكشف إشكالية التعايش بين الرجل والمرأة.

لقد بدا وضع المكان في رواية المرأة استثنائياً، حيث سيطر حضور المكان البديل هرباً من المكان المغلق الذي تراه مرادفاً للواقع، لواقعها بكل أزماتها الاجتماعية. ومن هنا يتحول المكان البديل إلى خطاب يحدد موقفها من المكان المغلق حتى وإن عينت المكان فهو تعيين سردي غير واقعي، الغاية منه الإدانة وليس تحويله إلى حضور فاعل. فالكاتبات وقفن بين مكانين، مكان معين ومكان بديل. فالمكان البديل يكمن في عدم التصريح به أو التصريح بمكان مغاير لمكان انتماء منتجة

النص. وهو يبدو من الناحية السردية مقبولاً، غير أن الخطاب يرى أن هذه التبديل في جوهر المكان غير محايد، بل إقصاء للمكان الواقعي بغية تسجيل موقف غير معلن. أما المكان المعين، جدة مثلاً، فهو يحضر في الغالب لغرض الإدانة كما في رواية ليلى الجهني **الفردوس اليباب**، ورواية نداء أبو علي **مزامير من ورق**.

السؤال الآن، هل المرأة الكاتبة تعي حضور الخطاب عندما تكتب؟ أم أنها تكتب وفقاً لقناعاتها بعيداً عن التقرير المسبق لنسف خطاب الرجل؟ هل كاتبة **آدم يا سيدي**، على سبيل المثال، كانت تعي أن موت حمزة سيقرأ على أنه خطاب يقوم على مفهوم الإقصاء والإحلال؟

لا شك أنها أسئلة لا تلغي وعي الكاتبات بالتجربة على تفاوت فيما بينهن، لكنها أيضاً تعمل وفقاً لخطاب يجيد التخفي والاشتغال بطريقة ماكرة. إن دور المتلقي في كشف آلية اشتغال الخطاب تبدو عملية حاسمة في تلقي هذه الأعمال عموماً، وفي استنتاج رؤية توحد بين هذه الكتابات التي تتكرر فيها الثيمات المختلفة، مثل إقصاء الرجل والهروب من المكان بأشكال مختلفة، لكن من أجل نتيجة واحدة.

هل يمكن للمرأة أن تكتب رواية بعيداً عن أزمتها مع

الرجل؟ لعل هذه الكتابة هي التحدي الأكبر الذي تواجهه المرأة الكاتبة. ذلك أن وصولها إلى هذه الكتابة معناه أنها بدأت تفكر برؤية منفتحة على العالم، برؤية تخرجها من دور الضحية إلى دور يتناسب مع دورها البيولوجي العظيم المتسم بقدرتها على العطاء.

المراجع والهوامش

1 – تودوروف، تزفيطان. «مقولات السرد الأدبي» . طرائق تحليل السرد الأدبي. الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، (ص 41).

2 – ناصف، مصطفى. بعد الحداثة: صوت وصدى. جدة، النادي الأدبي الثقافي، 2003 (ص 148).

3 – المصدر السابق، (ص 148).

4 – انظر صورة الرجل مثلاً في رواية بهية بوسبيت. امرأة فوق فوهة بركان. الرياض: دار عالم الكتب، 1996.

5 – النعمي، حسن. «غواية السرد: قراءة في المقامة البغدادية للحريري» المجلة العربية للعلوم الإنسانية. العدد.73 شتاء ، 2001 ، (ص 114).

6 – بوسبيت، بهية. امرأة فوق فوهة بركان. (ص 57–58).

7 – أحمد، عائشة زاهر. بسمة من بحيرات الدموع. جدة: نادي جدة الأدبي، 1979، (ص 14 – 15).

8 – خاشقجي، سميرة. قطرات من الدموع. بيروت: منشورات المكتب التجاري، 1973، (ص 119 – 021).

9 – بوسبيت، بهية. امرأة فوق فوهة بركان. (ص 16).

10– المصدر السابق، (ص 53).

11– المصدر السابق، (ص 53– 54).

12– المصدر السابق، (ص 98).

13– المصدر السابق، (ص 95).

الكتابة السردية
بين تنظير الروائي وتطبيقه

دراسة في روايات عبد العزيز مشري

بدءاً أتساءل: هل يُفترض أن يبرهن المبدع على وعيه بالتجربة الإبداعية من خلال تجسيدها نظرياً؟ تأتي مشروعية هذه السؤال نتيجة لوجود بعض الحالات التي عبر فيها المبدعون عن طرائق إبداعهم واختيارهم لمسارات فلسفية معينة تُفلسف نمط إبداعهم. من بين هؤلاء يأتي الروائي والقاص عبد العزيز مشري كصاحب تجربة إبداعية غزيرة تتألف من ست روايات وخمس مجموعات قصصية. لقد بث الكاتب آراءه وفلسفته في الكتابة الروائية في كتابه **مكاشفات السيف والوردة** (1996) مما يعطي أهمية خاصة للنظر لهذه الآراء من خلال المنجز الروائي الذي قدمه الكاتب. إن تجربة عبد العزيز مشري تستدعي التوقف أمامها بشيء من الحوار

القائم على الربط بين مقولات الكاتب النظرية وتجاربه الروائية كلما كان ذلك مجدياً للحوار والمناقشة حتى يتسنى كشف حقيقة الرؤية التنظيرية لدى الكاتب كفعل يسعى لتأسيس خطاب سردي نظري.

أصدر عبد العزيز المشري خمس مجموعات قصصية وست روايات في الفترة من 1979 إلى 1997. وقد توج الكاتب هذه الحصيلة الإبداعية بكتابه المذكور آنفاً، مكاشفات السيف والوردة، الذي كشف فيه عن رؤيته للكتابة الروائية مجسداً الكثير من القضايا السردية والفكرية التي تشغله. وبإصداره هذا الكتاب يعتبر المشري من الروائيين القلائل الذين يسعون إلى فلسفة إسهاماتهم القصصية من منطلق الوعي بالتجربة وليس التشكل العفوي للنص القصصي. وبالطبع فإن ذلك كله يحيل إلى قناعة الكاتب بأن الإبداع صنعة بقدر ما هو موهبة واستعداد فطري.

في حديثنا عن تجربة المشري الروائية سنناقش ما أنجزه من روايات بدءاً من **الوسمية** (1985)[1] و**الغيوم ومنابت الشجر** (1987)[2] و**الحصون** (1992)[3] و**ريح الكادي** (1993)[4] و**صالحة** (1997)[5] وقد تجاوزنا الحديث عن رواية في عشق حتى (1996)[6] كونها تمثل تجربة مختلفة عن تجربة القرية

التي سادت في الروايات الأخرى، بل إن القرية كمجتمع إنساني تعد محور هذه الروايات سواء في بنيتها السردية أو الفكرية. لكن قبل الشروع في ذلك يجدر بنا أن نتوقف عند آراء المشري في الكتابة السردية المبثوثة في ثنايا كتابه **مكاشفات السيف والوردة** حتى يتسنى لنا الوقوف على محصلة البعدين النظري والتطبيقي في تجربته.

1. مكاشفات السيف والوردة: التجربة والرؤية

1/ 1 يقدم المشري في كتابه مكاشفات السيف والوردة تجربته ورؤيته حول الكتابة السردية التي تكتسب أهمية خاصة كونها جاءت بعد رحلة سنوات من الكتابة القصصية والروائية متمثلة في تجسيد واقع القرية الجنوبية عبر الاهتمام بالتفاصيل اليومية. يسجل الكاتب في هذا الكتاب وعيه بالكتابة كمعطى معرفي وإبداعي يسعى إلى التقاط العادي والمستهلك في نسق الحياة اليومية ليصبح ذا قيمة إنسانية كبرى. فمحور كتاب مكاشفات السيف والوردة هو الكتابة كعنصر إبداعي بالدرجة الأولى. لكن الكتابة عند المشري ليست مجرد كتابة مفرغة من الدلالة الموضوعية والفكرية، بل إنها كتابة تكتسب أهميتها من ارتباطها والتزامها

بالتعبير عن قضايا بعينها. وليس غريباً أن تحمل فصول الكتاب عناوين طرفها الأول دائماً الكتابة: الكتابة والكتابة، الكتابة والطفولة، الكتابة والقرية، الكتابة والمناخ الاجتماعي، الكتابة والمرأة، الكتابة والمرض والكتابة والعزلة. من خلال هذه العناوين يكشف الكاتب عن جدية العلاقة بين الكتابة والموضوعات الأخرى التي تشكل هاجساً ملحاً في كل روايات الكاتب. وكأننا أمام ثنائيات طرفها الأول دائماً هو فعل الكتابة. فالكتابة بهذا المفهوم تضطلع بسلطة تفوق سيادة الواقع الذي يوازيها. فالفصل المخصص عن القرية (الكتابة والقرية) أو (الكتابة والمناخ الاجتماعي) يحيل إلى نسق معرفي لا يمكن فهمه إلا من خلال الكتابة كقناة تساعد على كشف الصراع الخفي بين الكاتب والتعبير عن عالمه. وليس غريباً أن نرى الكاتب في **مكاشفات السيف والوردة** يجادل كثيراً في تبيان أن الكتابة وفقاً للنهج الواقعي هي الأنسب ما دام أنها كتابة عن القرية وصراع التحولات. إن المأزق الذي يواجهه الكاتب في رواياته هو الموقف من الزمن. فرواياته جميعاً تتمحور في نقطة زمنية ماضية، وهي نادراً ما تشارف لحظة الزمن الحاضر. لكنها بطبيعة الحال ليست كتابة تاريخية أو كتابة عن التاريخ، بل إنها كتابة سردية عن ماض تخييلي في محصلته النهائية رغم أن مرجعيته القرية الجنوبية في بعدها التاريخي الحقيقي. إذاً فهي كتابة عن الماضي تعكس إدانة ما

للزمن الحاضر. وهذا ما ساق الكاتب إلى رواية الماضي بصيغة مثالية يظهر فيها تهميش وتقبيح الزمن الحاضر كسلطة مضادة تسعى إلى إلغاء الزمن الماضي في تجلياته الاجتماعية والإنسانية. إن روايات المشري لا تركن إلى أن ما يحدث هو صيرورة تاريخية حتمية، بل إنها تجادل لصالح الزمن الماضي بوصفه النموذج الذي يجب أن يبقى إذا كان البقاء سيعيد إلى الإنسان نقاءه وصفاءه.

1/ 2 يذهب المشري إلى أن الكتابة « نشاط انفعالي ذهني إبداعي». (7) وهو بهذه المقولة يرد صراحة على زعم من يقول إن الكتابة حادث ميتافيزيقي(8) تأتي وحياً وتتشكل وفقاً لقانون اللاوعي. وتأكيده لواقع الكتابة كفعل ذهني هو إعلاء بالدرجة الأولى للتحكم الإرادي في توجيه لغة الكتابة عموماً والسردية على وجه الخصوص إلى أقنية واقعية في صورها وتراكيبها وأخيلتها. وبالتالي فإن الكتابة بهذا المعنى تصبح ذات وظيفة إصال وتبليغ في المقام الأول. إن الكاتب يعلن صراحة انتماءه للواقعية(9) في دأبها على «تسجيل الظواهر الاجتماعية من عادات وتقاليد، فتعنى بالبشر العاديين، سواء أكانوا أخياراً أم أشراراً ... ، وبالحوادث التي تقع من أمثالهم أو تقع لهم، سواء أكانت سارة أو مؤلمة».(10) فالواقعية هي المنهج الذي تبناه الكاتب عن وعي بضرورة التسجيل داخل

نسق سردي. ففي هذه الروايات نحن أمام واقعية وصفية تسجيلية في معظم تجلياتها. فهي في مجملها تكرار لموضوعات اجتماعية أثارتها حفيظة الدفاع عن فضاء القرية الرومانسي. ومهما يكن فإن روايات المشري، الخاضعة للدراسة هنا، تعد تمثيلاً موضوعياً للواقع الاجتماعي الذي يعبر عنه الكاتب. لكن يبقى السؤال هنا عن جدوى تسجيل الظاهرة دون اتخاذ موقف مميز؟ هل نحن في هذه الروايات أمام تسجيل موضوعي مجرد من الحس النقدي؟ وهل الحس النقدي في التعبير عن الواقع في هذه الأعمال يرقى إلى اعتبار هذه الروايات تنتمي إلى الواقعية النقدية بتعبيرها عن الجوهري في الظاهرة الاجتماعية في قالب إبداعي مميز؟[11] من الإنصاف أن نقول إن الحس النقدي لهذه الظاهرة الاجتماعية وما أفرزته من تحولات متبلور في بعض هذه الروايات. فإدانة الظاهرة سمة يمكن تلمسها في ثنايا بعض الروايات مثل **الغيوم ومنابت الشجر وريح الكادي** على وجه الخصوص. غير أن السمة البارزة التي تستغرق هذه الروايات هو تسجيل الظاهرة والاعتناء كثيراً بإبراز ملامح الصور الاجتماعية من عادات وتقاليد وأفراح وممارسات طقسية في المواسم الزراعية. وهذا ربما الذي دعا المشري إلى التعبير عن قلقه من اتخاذ الواقعية كاستراتيجية خوفاً من «الانخراط وراء التقريرية».[12] فهو يتبنى الواقعية وهو مدرك بأن الواقع الأدبي يرى أن روعة

النص تكمن في صورته ومواكبته للنصوص الأجنبية المترجمة.[13] لا شك أنه يشير بذلك إلى التجارب السردية العربية الحديثة التي تتقاطع وتنفتح على المعارف الأخرى متخذة من توظيف التاريخ والأسطورة بعداً مرجعياً جمالياً في تشكلها. كما أن اللغة في هذه التجارب السردية لغة جمالية أكثر منها نفعية هدفها التبليغ المحض. لكن واقعية روايات المشري ليست آلية مطلقة في تسجيلها، بل إنها انتقائية تحاول أن ترصد ما يتوافق مع المنطلق السردي لهذه الروايات. فهي واقعية فعل متبلور في نسيج هذه الروايات يتم استدعاؤه عبر وقائع القرية في أمكنة وأزمنة عايشها الكاتب عن كثب. وهو بذلك يحيي المفهوم التقليدي للواقعية كما هو معروف عند كتاب الرواية في القرن التاسع عشر من أمثال هنري جيمس، وليو تولستوي، وبلزاك، وإميل زولا وغيرهم من كتاب الواقعية.[14] هذا المفهوم الواقعي يقوم على إعادة إنتاج الواقع المادي في القرية في نسق سردي. فالكاتب هنا لا يبتدع واقعاً خيالياً غير موجود مطلقاً، بل إنه يعيد تشكيل واقع عايشه وألفه. ويصبح الواقع المعاد إنتاجه صورة مضادة للسائد من الواقع المعاصر. وهنا تظهر الرؤية السردية لهذا التشكيل الواقعي الذي يشير صراحة إلى واقع انتهى حضوره، كحنين أولاً للمنقرض من المنظومة الاجتماعية التي يصفها الكاتب بالإنسانية متفادياً أن توصف بالبريئة،[15]

وكاحتجاج ثانياً على فترة التحولات الاجتماعية التي عصفت بتلك الحياة. إذن فالرؤية السردية من هذا المنطلق تحمل إيديولوجية ترفض هدم القيم الإنسانية التي نمت في يوم ما في القرية. فحنينه لحياة القرية ليس حنيناً لشكلها أو تعبها، بل هو حنين لما كانت تتميز به من قيم وأخلاقيات تتجلى في التكافل والتعاضد الاجتماعي وغيرها من المظاهر الإنسانية التي كانت سائدة بين أفراد المجتمع.

2. روايات المشري : الموقف من التحولات

الرواية جنس أدبي يتقاطع مع العديد من المعارف الإنسانية من تاريخ واجتماع وفلكلور واقتصاد وسياسة وثقافة دينة. ومن خلال هذه المعطيات المعرفية ترصد الرواية التحولات في مستوياتها الاجتماعية الكبرى وعلاقتها المباشرة بالأفراد الذين يؤثرون ويتأثرون بنمو أي ظاهرة اجتماعية. إن الرواية يمكن أن تكون تعبيراً مباشراً عن فرد داخل جماعة إنسانية معينة أو بنية اجتماعية معينة داخل نسق تاريخي معين. وضمن هذه المنظومات الفكرية تشكل الرواية خصوصيتها بين بقية المناحي المعرفية الأخرى، فهي ليست تلك المعارف، لكنها تستمد منها كل ما يكون شخصيتها وخصوصيتها. أما على الجانب الفني التقني فإن الرواية تملك

خصوصية قولية مستمدة من ذاتها بوصفها بنية سردية هدفها الحكي الذي يحيل العملية الإبداعية إلى مسألة متعة فنية في البداية، ثم إلى مساءلة فكرية في المراحل الأخرى من تلقي الرواية. السؤال الآن هو، أين تجربة المشري من هذا المناخ الروائي؟

إن تجربة المشري تجربةٌ غير عادية من حيث استمراريتها وتركيزها تقريباً على قضية واحدة تحولت في معظم أعماله إلي موتيف (motif) متكرر.(16) فالمشري مهتم بقضية التحولات الاجتماعية في مجتمع القرية، وبالتحديد القرية الجنوبية. ويجب أن نوضح أن الكاتب قد تعامل مع موضوع التحولات من ناحيتين: ما قبل التحولات كما في رواية **الحصون** ورواية **صالحة**، وقبل وأثناء التحولات كما في **الوسمية والغيوم ومنابت الشجر وريح الكادي**. فمن خلال معالجة هذا الموضوع يؤسس الكاتب لخطاب اجتماعي يغلب عليه أحياناً الخطابية والتوثيقية.

لقد دأب المشري على التعبير عن التحولات وما أحدثته من خلخلة نفسية واجتماعية في بنية المجتمع التعاوني أو مجتمع ما قبل التحولات الاقتصادية الكبرى. فالبنية السردية في أعماله تكشف عن موقف غير ودي من التحولات، لكنها في

الوقت نفسه لا تلغي أي بوادر إيجابية لهذه التحولات. ففي ريح الكادي تنتهي الرواية والجيل الجديد، جيل الأحفاد، ما يزال يجلس على مقاعد الدرس. وهي بالتأكيد رؤية تفاؤلية تبشر بجيل يبني نفسه وفقاً لما تقتضيه التحولات الزمنية. أما الوسمية فإنها تجسد قلق التواصل مع المدينة حيث تبدو معضلة شق طريق من المسائل التي برزت بوضوح في خطاب الرواية. وتعبر رواية الغيوم ومنابت الشجر عن القرية التي استيقظت على زمن التحولات، استيقظت وقد رحل الأبناء نحو المدينة، استيقظت وظلت تستعيد تراثها الذي بدأ ينداح في حمى التحولات. وعندما نأتي لريح الكادي فإن المشري يسجل تجربة التحولات بوعي أكبر، وهذا ليس غريباً فزمن الرواية في الصدور يأتي رابعاً بين أعماله بعد أن نضجت موهبة السرد الروائي لديه، وأصبح قادراً على تقديم أشكال مغايرة لما قدمه في عمليه السابقين، أعني، الوسمية والغيوم ومنابت الشجر. إننا هنا أمام معمار فني، مستخدماً لعبة الشكل في كشف فحوى العمل. فالرواية مكتوبة على نمط رواية الأجيال. فعبر ثلاثة أجيال يجسد المشري أزمة التحولات النفسية والاجتماعية التي فرضت على جيل الجد أن يغرق في الصمت والنسيان، وجيل الأب أن يذوب في أتون التحولات دون وعي منه بما يجري، أما جيل الأبناء وهم المعنيون بالتحول، فقد وجدوا أنفسهم في قطيعة مع جيل الجد.

2/ 1 الوسمـيّـة:

تـأتـي روايـة **الوسمية** بـعـد مجموعته **موت على الماء** (1979م) الـتـي حفلت باللـغة الجمالية وجـعلت من الكاتب يتوقف عن النشر لمدة ست سنوات قبل أن يخرج الوسمية كعمل مغاير يتجاوب مع قناعاته الفلسفية في علاقة العمل الإبداعي بالمتلقي.(17) فالرواية رواية ذات مظهر وصفي للتحول الاجتماعي في قرية جنوبية من معطيات ماضية إلى أنماط حـيـاتـيـة جـديـدة تمثـل الآلـة أولى مـظـاهـرها المادية. فالرواية بالتالي عبارة عن مجموعة من الصور الاجتماعية الـتـي تجسد عـادات المجتمـع القروي مـن تـعـاون وتـكـاتـف وطـرائق لمعالجة ما يعلق بينهم من مشكلات وفقاً للعرف القبلي حيث لا توجد صورة لسلطة مدنية داخل محيط القرى. كما أن الأرض ومحصولها الموسمي تشغل حيزاً في فصول الرواية. ففي الفصل الثاني (تمطر وسمية) يعالج قلق القروي مع المطر والموسم الزراعي، حيث تغدو حياته مهددة في غياب المطر. وفي الفصل قبل الأخير تعود الرواية إلى وصف المطر كمظهر من مظاهر الثقافة اليومية في مجتمع القرية. كما أن هناك فصولاً تعبر عن قضايا ذات خصوصية فردية لا تشكل هماً يعالج سمة قروية عامة، مثل الفصل الموسوم بـ (أحمد يتعلم أشياء جديدة)، وهو فصل جنسي متحفظ تعبر فيه

الرواية عن لحظة اكتشاف أحمد لخصوصيته الجنسية كشاب في مرحلة البلوغ حيث تغدو مغامرة اللذة محفوفة بالخوف والخجل والزهو في أحياناً أخرى. ومن الفصول المهمة التي لم تسبر على نحو دقيق فصل موسوم بـ (الماطور) يعبر فيه الكاتب عن أزمة إنسان القرية مع معطيات التحول المتمثلة هنا في الآلة (الماطور) الذي يرفع الماء من البئر. فحادثة اختناق الرجل الذي نزل إلى البئر لتشغيل الماطور توضح أن العلاقة لم تكن حميمية بين إنسان القرية والآلة. غير أن الفصل الأخير الموسوم (بالخط) يشغل حيزاً مهماً في كشف الصراع بين أفراد القرية وبين طموحهم في الاتصال بالمجتمع المدني خارج نطاق القرية. وبعد الفراغ من قراءة هذه الرواية تتجسد رمزية الطريق في البحث عن اتصال بالعالم الخارجي. بمعنى أن القرية هي التي تسعى للخروج من عزلتها دون أن تعي مقدار التضحيات التي ستدفعها ثمناً لهذا الاتصال.[18] والخط الذي ترمي إليه الرواية هو طريق السيارات الذي شقه أبناء القرية عبر مزارعهم مقدمين تضحية كبيرة. غير أن رغبة شق طريق عبر مزارع أهل القرية قد اصطدمت برفض بعض الأهالي، مثل أحمد بن صالح، الذي رأى أن تفريطه في أرضه مقابل وعد بالخير غير منظور مسألة تخيفه. وإذا كان مشروع الخط قد تم، فإن ذلك قد كلف القرية الكثير من تعويض من مر الخط من مزارعهم من أمثال أحمد

بن صالح وحميدة وسعيد الأعمى وغيرهم. إن الرواية برمزية شفافة وهي تصور القرية بأنها عالم محاط بالمزارع التي هي مصدر الرزق الرئيسي في حياة أبناء القرية، تشير إلى إدراك إنسان القرية عزلته عن المجتمع الأكبر خارج نطاق القرية، المجتمع الذي يعيش تحولات اقتصادية واجتماعية كبرى. لقد تنبه شيخ القرية لخطر الذوبان في أتون المدنيّة مبكراً، لكنه لم يستطع مقاومة الرغبة في فك عزلة القرية.(19) ورغم أن أهل القرية هم الذين سعوا جاهدين إلى الاتصال بالعالم الخارجي رغم تخوفهم من انهيار قيم القرية، فإن حتمية الاتصال بالعالم الخارجي بدت قسرية، وهو ما أبرزته روايات الكاتب اللاحقة وخاصة **الغيوم ومنابت الشجر وريح الكادي**. إن ما يدعو للتساؤل هو أن الرواية لم تعط مساحة مناسبة من جدل الإنسان مع نفسه إلا بالقدر الذي يفترض أن مسألة مثل شق طريق وخروج قرية بكاملها من محيطها يحتاج بضع صفحات من الحوارات المفروضة سلفاً على لسان الشخصيات. إن اللافت للانتباه حقاً هو نغمة السخرية التي أظهرتها الرواية من تشبث أحمد بن صالح بأرضه، موحية بأن تمسكه بها ما هو إلا أمر أناني!

2/2 الغيوم ومنابت الشجر:

يقدم المشري في هذه الرواية تجربة المجتمع القروي قبل وأثناء زمن التحولات الاجتماعية التي غيرت ملامح الإنسان والمكان فيما بعد. صحيح أن الكاتب في هذه الرواية يرصد التحولات الأولى لقدوم آليات الزمن الجديد مثل السيارة والأكل المعلب وغيرها، إلا أن هذه التحولات في نمط معيشة الإنسان لم تصل بعد إلى درجة هجر الأرض واستبدال الدواب بالسيارات وتغيير ملامح المكان بالكامل. إن الكاتب يدفع المتلقي إلى تلقي العمل على أنه تجربة معاناة لمجتمع كامل.

تبدأ الرواية بسرد تجربة صبي بدأ يتحسس العالم من حوله، راصداً بدايات التحول الذي يعد نشوء التعليم المنظم أبرز ملامحه. فهو يذهب إلى المدرسة التي كشفت له عالماً آخر غير عالمه الذي يعايشه يومياً.

أما فيما تبقى من أجزاء الرواية الثلاثة، فإننا لا نلتقي بهذا الصبي، بل نتعرف على شخوص من قطاعات مختلفة من القرية. وهي جميعها تعكس تجارب فردية من العناء القروي الذي يؤكد بوادر الصراع الخفي بين ما يعيشه الشخوص وما يترقبونه بحذر. فالأبناء قد رحلوا إلى المدينة التي دخلت طرفاً

خفياً في الصراع بوصفها تجسيداً للتحول الأكبر. فالمدينة هي الطرف الآخر الذي ينظر إليه أفراد القرية. ففي المدينة فرص العمل، وفيها الاغتراب، وفيها أنانية السلوك الفردي، وفيها القسوة، وفيها الكثير من الدلالات التي تتنافى مع ثقافة القرية. لكن العلاقة بين المدينة والقرية رغم عدم تصريح الرواية بها تبدو في زحف ماديات الحياة المدنية إلى القرية. وفي الرواية تلخيص دقيق لتأثير التحول الذي طرأ على القرية:

وردت السيارات إلى القرية، وجاءت بالحبوب، وجاءت بالفواكه النادرة، وجاءت بالملابس الجاهزة، وجاءت بما لم يعهده الناس من قبل. فكانت النفس تشتهي الجديد، وتتوق لكل حديث. فالأشياء المبهرة والمريحة تحتاج للريالات، والريالات لا تأتي إلا من منافذ غير مهيأة، أسهل ما فيها بيع الثور والبقرة والغنم، ثم ترك الأرض وإهمال العناية بها. وشغف ذوي الزنود الشابة بالأسفار. أما الشيوخ فلم يهن عليهم هذا، وإن مات البعض فهو يموت بحسرات كبيرة. [20]

يمثل هذا المقتبس عمق الرواية الذي يجسد صراع التحول. فالتحول لم يكن رفاهية، بل كان قسراً انجرف أمامه الأبناء، أما الشيوخ فقد بقوا مشدوهين لتفسخ العالم القروي

أمام أعينهم. لقد كانت المغريات التي وجدها القروي مثل الحبوب والفواكه والملابس وغيرها من الماديات الجديدة طُعْماً يلهث وراءه. فكان الاغتراب وهجر الأرض هو السمة الجديدة التي ميزت نمط الصراع بين عالمين، عالم وافد بالكثير من المعطيات، وعالم بدأ في الذبول تحت قسرية التحولات.

2/ 3 الحصون:

تعد هذه الرواية نمطاً مخالفاً لروايات المشري الأخرى. فهي رواية بلا حدث يتنامى على نحو تقليدي. تقوم الرواية على حكايات متناثرة يجمعها مرجعية الماضي القروي، كما يوحدها وحدة السارد والمسرود له. فهي حكايات بين المحدث والصاحب اللذين يجتمعان ليروي المحدث للصاحب ما علم من ماضي القرية. وتحيل هذه الحكايات كلها إلى نمط من الحنين المتجلي في حرص الصاحب على المعرفة. فالحكاية تتحول من مجرد سرد محايد إلى ربط بنسق قروي يستشعر الصاحب زواله، ولذلك فهو يحرص على الاستماع ثم التوثيق. ورغم أن الرواية لا تصرح بفعل التوثيق مثلما أثبتته رواية الغيوم ومنابت الشجر في استهلالها، فإن اهتمام الصاحب بهذه

الحكايات يجب أن ينظر إليه على أنه رغبة في نقل الحكاية، لتصبح: (حدَّث المحدث قال الصاحب ...). إن هذه الرواية كما سنوضح عند الحديث عن البنية السردية تسعى إلى تأكيد سيادة فعل القول بوصفه الفعل الإنساني المتحقق عبر آلاف السنين. إن توريث روح القرية عبر الحكاية يغدو محرضاً على النظر للقرية لا بوصفها محيطاً مغلقا، بل بوصفها فضاءً يمكن أن يمنحنا ما تعجز المدينة أن تمنحنا إياه. فالقيمة المعنوية، التي نلمسها في هذه الحكايات، فعل متحقق ضد التحول عندما يكون التحول تدميراً للقيم الإنسانية. إن أهم ما تبوح به رحلة الحكايات من خلال العلاقة الحميمة التي تنشأ بين المحدث والصاحب هو توطد العلاقة الإنسانية بفعل الحكي. فليس هناك من علاقة تجمع المحدث بصاحبه إلا فعل الحكي. فالمحدث الذي يمثل بنية مرجعية لماضي القرية وهو بالتالي تاريخ من السنين والعمر المديد، يأتي الصاحب ليمثل جيلاً على وشك الدخول في عالم سيغير القرية إلى الأبد.

2/ 4 ريح الكادي:

ريح الكادي هي ريح الماضي بكل عبقه وعبيره الذي أصبح مجرد ذكرى نتحسس ألقها عندما ترهقنا الحياة المادية بلهاثها. ما دلالة هذه الرائحة في رواية تشتبك فيها التحولات

الاجتماعية والاقتصادية؟ قبل أن نحاول قراءة هذه الدلالة يجدر بنا أن نبين أهم منطلقات الرواية.

تقدم الرواية عائلة الشايب عطية كمحور أساسي لاستراتيجية القص في هذا العمل. هذه العائلة لا تمثل أهمية بحد ذاتها، لكنها تقدم كرمز للفئات الاجتماعية التي عايشت التحولات بكل دلالتها. فهذه العائلة الممتدة، المكونة من ثلاثة أجيال: جيل الجد، وجيل الأب، وجيل الأبناء، تقترب من روايات الأجيال. لكن الرواية تفتقر إلى الاعتناء برسم ملامح شخوصها. إن هم الرواية كان تقديم تجارب بانورامية عن مجمل الحياة القروية الزراعية التي تنتمي إليها هذه الشخصيات. فهي ببساطة رصد للتحولات الاجتماعية من نقطة غير محددة في الماضي إلى بدء تفاعلات الطفرة الاجتماعية.

إزاء هذه التحولات تقدم الرواية ثلاثةَ نماذج من الشخوص كلها تلعب أدواراً غير مؤثرة تحت فعل صيرورة التغير الاجتماعي. فيكتفي الجد عطية والجدة رفعة بموقف الرفض من الانسياق وراء الزمن الجديد. وعلى الرغم من ذلك، فإن رفض الجد كان أبلغ من رفض الجدة التي بقيت مع الشايب عطية لا من أجل رفض مطلق للزمن الجديد، بل من

أجل عشرة العمر مع زوجها. فالشايب عطية يتمسك بنمط الحياة القديمة التي ألفها، ويصر أن يموت في البيت نفسه الذي عاش فيه طوال حياته الماضية دون أن يغريه البيت الجديد الذي بناه ابنه.

أما النموذج الثاني وهو جيل الأب فيمثله حامد، ابن الشايب عطية. لقد تفاعل حامد في بداية حياته مع نمط الحياة القديمة القائمة على الزراعة. أتقن آليات تلك الحياة وتشرب ثقافتها. لكنه عندما تهب رياح التغيير الاقتصادي والاجتماعي على مجتمعه يستجيب لندائها متجاوزاً ما ألفه من حياة. فيهجر البيت القديم إلى آخر جديد، ويدافع عن تعليم أبنائه في المدارس النظامية في مقابل انتقاد الجد لهذه الظاهرة التي ترتب عليها التخلي عن الأرض كأساس للعيش.

وفي النهاية تقدم الرواية الجيل الجديد، أبناء حامد، الذين التحقوا بالمدارس ولم يعرفوا من حياة الجد والأب ما يجعلهم يتعلقون بها. لقد أوحت الرواية أن هناك أزمةَ التقاء بين جيل الجد وجيل الأحفاد. فالجد لا يعي مقتضيات التطور، والأحفاد لا يعون أهمية الماضي في فهم مستقبلهم.

إن الخطاب الاجتماعي الذي تبنته الرواية هو خطاب

منحاز للحاضر، لكن هذا الانحياز ليس اختيارياً كما يبدو، بل إنه قسري بحكم قسرية التحولات نفسها. إن هذا الانحياز يأتي من فكرة التلميح إلى التركيز على التعليم كأساس لنمو اجتماعي واع لا نملك سلاحاً فعالاً غيره في مواجهة التحديات المعاصرة. وأهمية هذا الخطاب أنه خطاب متبلور من خلال بنية الشكل نفسه. فكما أسلفنا، فإن الرواية تنتهي والجيل الجديد في المراحل الأولى من التعليم. وهذا موقف فلسفي يحسب للرواية التي لم تتورط في افتعال كشف نتيجة التحولات على الجيل الجديد، لأن هذا الخطاب يفترض فيه أن يكون خطاباً فنياً بالدرجة الأولى ينبثق من خلال تضافر البنية الشكلية ومضمونها في هذا الرواية.

2/ 5 صالحة:

هذه الرواية تدور حول قلق الفرد في مجتمع يتحرك ضد الفرد أو على أقل تقدير يسعى إلى مصادرة حقوقه، لكن هذا الفرد ليس رجلاً، بل إنها امرأة مفردة فقدت زوجها، هي صالحة. كما أن الرواية لم تشر إلى أي ارتباط عائلي لها، فبقيت امرأة عزلاء في حربها من أجل صيانة قوتها وشخصيتها وأسرتها. وعلى العكس من ذلك، فإن موضوعات روايات المشري السابقة ركزت مع بعض التباين على

التحولات الاجتماعية في مجتمع القرية، فلم تظهر الشخصية المفردة كقلق دائم في رواياته، بل كان المجتمع بأسره يعاني من حمى التحولات سواء في تركيبته أو قناعاته.

صالحة، للتوثيق، امرأة وجدت نفسها وحيدة بعد موت زوجها، اختارت أن تعيش أرملة ترعى ابنتها وطفلها الرضيع، رغم أنها كانت مرغوبة من الرجل. لقد جر عليها رفضها للزواج من عامر الكثير من المتاعب والسمعة السيئة. تحملت صالحة حرب الرجل ضدها، فصبرت عندما ذُبِحَتْ بقرتها، وصبرت عندما سرق محصولها. لكن الرجل، وأعني به جنس الرجل وليس رجلاً بعينه، الذي حاربها سقط وبقيت هي معادلة ناجحة في مجتمع تحكمه القوة.

هذه الرواية بقدر ما هي رواية عن صالحة، فإنها بالقدر نفسه رواية عن مصير الجماعة في محيط تستهلكه أنانية الفرد وتسلطه. إن انتصار صالحة هو انتصار القيم الإنسانية، هو تأكيد لأهمية التوازن بين المرأة الرّجل. إنه في النهاية انتصار معنوي يتعلق بمصير الإنسان كإنسان متفاعلٍ مع ظروفه، متعالٍ على انكساراته.

لكن السؤال المشروع هو، هل للمكان دلالة هنا، أو هل

هناك ضرورة لأن تكون أحداث الرواية في قرية ما؟ إن مشروعية السؤال تنبع من منطلق إمكانية أن تقوم الرواية في أي مكان كالمدينة مثلاً، ومع ذلك يظل الصراع بين الرجل والمرأة قائماً. بطبيعة الحال فإن مستويات الصراع ستختلف وفقاً للبيئة التي تفرض نمط السلوك ومنطلق الوعي الإنساني. فمجتمع صالحة مجتمع قروي أُمِّيّ، تحركه فطرته لتلمس الحياة من حوله. فالجهل هو السائد المشترك بين أفراد الجماعة. ولذلك تأتي محاولات الاستغلال التي يمارسها الثلاثي المستغل لجهل القرويين، الفقيه، رمز السلطة الدينية الذي يقود الناس وفقاً لهواه، وعامر الرجل الطامح في الاستيلاء على صالحة وأملاكها كما فعل بغيرها من قبل، وأخيراً ابن رابح الانتهازي الذي يستثمر أمواله في القرية بمساعدة الفقيه وعامر، تأتي محاولات الاستغلال هذه منطقية وفقاً للخلفية الاجتماعية التي يستند إليها الفعل الروائي. إن الصراع الذي أراده الكاتب أن يكون في قرية، له ما يبرره وفقاً للمعطيات التي تقدم ذكرها. فطبيعة الصراع كانت قائمة على استغلال الرجل للمرأة بفعل هيمنة اجتماعية ذكورية سائدة. كما أن مقاومة صالحة ونجاحها في حربها ليس بسبب قوتها الخارقة، لكن نتيجة لحدسها الفطري لمكامن الخطر. فقد رفضت الزواج من عامر لأنها استشعرت رغبته في الاستيلاء على أملاكها التي ورثتها عن زوجها. كما أن الجماعة

المحيطة بصالحة عاشت تجربة الاستغلال من قبل الفقيه وعامر وابن رابح، لكنها عندما استشعرت الخطر بدأت مرحلة الدفاع عن ذاتها دون أن تنتصر، لأن طبيعة الصراع ليست وقتية. وهذا ما يحسب للرواية في نظرتها الواقعية لطبيعة الصراع الاجتماعي.

3. الأبنية السردية

يسيطر منظور الراوي العليم على روايات المشري الخاضعة للدراسة هنا. إن هذا الاشتراك في هذا المنظور ليس ناتج صدفة، بل إنه يوحي بالتزام الحياد والنظر من زاوية بعيدة تكفل للراوي كشف علاقات البنى الاجتماعية في حركتها اليومية وصيرورتها التاريخية. إن اعتماد الكاتب على استراتيجية الراوي العليم الذي يتحدث دائماً عن غائب يهدف إلى الإشارة دائماً إلى أن الغياب ليس غياباً للأحداث فقط، بل غياباً للمكان أيضاً في صورته التي كان عليها قبل التحول الاجتماعي. ويدعم هذا التوجه أكثر أن الحقب الزمنية التي يرويها الراوي حقب زمنية مضت، بعضها بعيد جداً كما في رواية **الحصون**، وبعضها قريب من واقعنا مثل رواية **ريح الكادي**. إن سيطرة الراوي العليم مسألة مهمة في فهم هذا

التكرار الذي تحول إلى موتيف[21] (motif) يحيل دائماً إلى مفهوم الغياب والانقطاع بين عالمين، عالم مضى بكل أنماطه الحياتية، وواقع يتشكل وفقاً لقانون الزمن الذي يفرض التحول، لكنه التحول الذي يقطع ما قبله ويحيله إلى مجرد ركام وخراب. وهذه هي الصرخة التي تطلقها هذه الروايات. فالروايات لا توحي برفض التطور الذي ينهض على ما سبقه من قيم وأخلاقيات سادت في مجتمعات بعينها، لكنها ترفض التحول الذي يحدث قطيعة عما قبله من الأنماط الاجتماعية. إن الاضطراب الذي يعيشه المجتمع بين خيار التشبث بمعطيات الماضي كما فعل الشايب عطية في رواية **ريح الكادي**، أو الانصهار في أتون التحول كما حدث لابن الشايب عطية في الرواية نفسها، أو كما حدث لأبناء القرية الذي رحلوا إلى المدينة بحثاً عن حياة أخرى في **رواية الغيوم ومنابت الشجر**، هو اضطراب الراوي نفسه. ففي بعض الروايات مثل الحصون، لا يتحدث عن التحول مطلقاً، بل إنه يسرد فقط إحياءً لماض تشكل في ذاكرة ما في زمن ما. لكنه في رواية **الغيوم ومنابت الشجر** يتمزق بين نمطين من السرد، نمط يتمثل فيما يشبه سيرة ذاتية يتحدث فيها بضمير المتكلم عن صبي بدأ يتلمس عالمه. ودلالة الصبي ودلالة الصيغة التعبيرية بضمير الأنا تجسد المنحى الذي تعكسه الرواية عن نقاء العالم القروي قبل زمن التحول القسري الذي لوث الإنسان والمكان.

فالإنسان كلما كان صغيراً كان أقرب للنقاء، وما تقدمه في العمر إلا انزياح عن هذا النقاء بدرجة أو بأخرى. وهي إحالة دلالية موفقة عن التغير الذي أصاب المجتمع القروي في زمن التحول عما كان سابقاً في عهد ما قبل التحول. فالقرية التي عاشت نمطاً من الحياة يعتمد على التكافل والتعاون، اندحر لصالح التوحد والاكتفاء بالذات عن الغير تحت وطأة تغير البنى الاقتصادية للمجتمع. وفيما يلي سنتوقف لنرصد تمايز البنى السردية في روايات الكاتب لنقف على جماليات الفعل السردي الذي جعل منه الكاتب القيمة التي تحمل الدلالات الفلسفية لمضمون أعماله.

3/ 1 الرواية الأولى في مسيرة الكاتب رواية **الوسمية** وهي عبارة عن لوحات متباينة توحدها تجربة المكان ليس إلا. فليس هناك من حدث يتنامى، وليس هناك أفعال درامية بين الشخصيات، وليس هناك شخصيات واضحة المعالم، بل نحن أمام تجربة مكانية قصد الكاتب إلى تقديمها عبر سرد مظاهر من المجتمع القروي، منها ما يتعلق بالأرض، ومنها ما يتعلق بشؤون الناس عامة كالزواج والختان، ومنها ما يرتبط بتجربة أحد أبناء القرى عندما ذهب ليشارك في حرب 48 في فلسطين. وغيرها مما أوجزناه في الحديث عن مضمونها.

نحن لسنا أمام رواية بالمعنى الفني، بل نحن أمام عمل وصفي عن تجربة قرية جنوبية على مشارف التحول. فالعمل يفتقر إلى الترابط في هيكله، ويفتقد إلى العمق في معالجة المضمون. فرغم أن الرواية موسومة بـ (الوسمية) وهي تعني الموسم الزراعي، فإنها لا تتخذ من هذا الموضوع هماً محورياً في بنيتها. فالفصول أو أجزاء الرواية مفككة المضمون. فكل فصل يعالج قضية شبه مستقلة إن لم تكن مستقلة تماماً. إن استراتيجية التقطيع السردي من خلال توزيع العمل عبر مجموعة من الأجزاء فتتت بنية العمل وأحالته إلى مجرد وصف هامشي على تجربة المجتمع القروي. كما أن الشخصيات رغم تكرار ظهور بعضها في أجزاء مختلفة من العمل، مثل شخصية أحمد بن صالح، أو سعيد الأعمى، أو أبي جمعان، أو أبي صالح ظلت سطحية في بنيتها باهتة في ملامحها، غائبة الدلالة أحياناً، فشخصية أبي جمعان لا تختلف كثيراً عن شخصية أبي صالح، وشخصيتاهما لا تختلفان كثيراً عن غيرهما. إن الشخصيات نمطية غير فاعلة أو متميزة في أفعالها. فهي تؤدي أدواراً معدة سلفاً غير متبلورة داخل نسيج العمل. لا شك أن هذه الرواية هي الأضعف في بنيتها السردية وطريقة رسم الشخصيات. وربما أن هذا الضعف يعود إلى أن الكاتب يرتاد فضاء غير مأهول بأعمال سابقة في الموضوع نفسه.

3/ 2 وفي رواية **الغيوم ومنابت الشجر** يسجل الكاتب قفزة نوعية في التقنية السردية، مقدماً عملاً أكثر تماسكاً رغم ما طاله من تفكك نوعاً ما. يستهل الكاتب هذه الرواية بجزء موسوم بـ (نافذة). في هذا الجزء تتداعى تجربة الطفولة على نحو عفوي ينجح الكاتب في تجسيد مدى انفتاح الطفل على عالمه، مفعماً بالخوف والدهشة والنظر البعيد لما سيأتي من قادم الأيام. كما أن الكاتب يوفق في اختيار اللغة المناسبة وزاوية القص التي تقوم على ضمير المتكلم. فكل شئ نقرأه هو تجربة حميمية لصبي بدأ يتحسس معنى الأشياء في محيطه. أما المشاهدُ الثلاثةُ التالية فهي تجاربُ فرديةٌ من العناء القروي أرادها الكاتب أن تلعب دور النموذج لفئات اجتماعية تعيش مشكلاتها اليومية التي لا تشكل هاجساً كبيراً لدى المتلقي. والترابط بين هذه المشاهدِ محدودٌ بحدود المكان والزمان الذي يشكل أهمية حضورها. ففي ظل غياب الحدث الذي يتنامى في سياق يُولد عملية كشف وحجب للمتلقي، يعمد الكاتب إلى تأكيد استخدام المكان كرمز لحضور أكبر قوامه اللغة الخاصة المتمثلة في إبراز أسماء الأشياء المرتبطة بالإنسان في ذلك المكان بالذات. كما أن اللغة تصبح عنصراً من أدوات تشكيل ملامح المكان كما يراه إنسان تلك البيئة. إن استخدام المكان في هذه الرواية يذكرنا برواية زقاق المدق لنجيب محفوظ التي لعب المكان فيها دوراً دلالياً مهماً. فقد

تحول المكان، في **زقاق المدق**، من مجرد خلفية بانورامية إلى شخصية بارزة. ورغم أن هناك حدثاً رئيسياً في **زقاق المدق**، فإنه يستمد أهميته من وجوده وارتباطه بالأحداث الأخرى داخل بيئة الزقاق التي تكتسب أهميتها من حضور الشخصيات. وإذا كانت وحدة المكان في رواية المشري تقارب الوحدة المكانية في زقاق المدق، فإن ما نفتقده في رواية المشري هو عمق حضور الشخصيات مقارنة بشخصيات نجيب محفوظ. فمن ينسى حميدة التي قرأها أحد النقاد كرمز لمصر الثلاثينيات، مصر الرابضة تحت الاحتلال الإنجليزي في ذلك الوقت.[22]

يُقسم المشري روايته إلى أربعة أقسام، كل منها يشكل تجربة شخوص متشابهة مع تجارب الشخصيات الأخرى. وهذا التشابه يكمن في الدلالة التي تنتجها أفعال الشخصيات رغم تباينها. فرغم تعدد الأفعال، فإنها دائماً مرتبطة بالصدمة التي أحدثتها التحولات. فمرض ومن ثم موت حليمة زوجة مطر في المشهد الأول من الرواية يؤكد قناعة الذين ما يزالون يرون أن شفاءها في الطب الشعبي وليس في الطب الحديث. كما أن أزمة الاغتراب عن القرية من أجل طلب الرزق الجديد كانت هاجس الجميع في زمن التحولات. فنحن هنا لسنا أمام أفعال خاصة ترتبط برؤية ذاتية، بل إنها قد تحدث لأي شخص،

لذلك فإن الموقف منها يأتي جماعياً. هذا التقسيم أحال الرواية إلى تجارب متناثرة يجمعها المكان والزمان. فبإمكان المتلقي أن يكتفي بقراءة قسم ما، فما سيقرأه فيما بعد هو تكرار للدلالة نفسها. فالشخوص ليست نفسها، بل هي رمز لفئات اجتماعية، ينتابها العناء نفسه الذي حاول الكاتب أن يقدمه كسمة عامة. لكن يجب أن نستثني القسم الأول، نافذة، فكما أشرنا، فإنه ينهض على رؤية صبي لعالمه الذي بدأ يتحسس محيطه بولع وحلم وتطلع. إن المتلقي يشعر بعدم استثمار المقدرة القصصية التي تحققت في هذا الجزء، وتحولت من ذاتية إلى وصفية خارجية. إن استمرار الرواية في سرد تجربة الصبي ربما كانت ستؤسس لرؤية ذاتية تجاه الكون والحياة تكون أقدر على إبراز أزمة الفرد في زمن التحولات، خاصة عندما تكون التحولات في مجتمع قروي كان عليه أن يتخلى عن كل ما ألفه من أنماط الحياة.

وحتى لا يحس المتلقي بأن هناك انفصالاً بين أقسام العمل يلجأ الكاتب إلى تقديم عنوان جانبي هو (قال المعنَّى) في مواضع كثيرة من العمل. يشكل هذا العنوان بحد ذاته انتقالات سردية سريعة ليس بين هذه الأجزاء فقط، بل في ثنايا كل جزء. والسؤال الآن، ما أهمية هذا العنوان في وحدة العمل؟ وهل وحدة العمل في شكله، أم في مضمونه، أم فيهما معاً؟

(المُعنَّى)، كما هو واضح من سياق الرواية، يمثل الراوي كلّيَّ المعرفة، يروي عن علم بمجريات الأحداث وتفاعل الشخصيات فيما بينها. ففي الجزء الأول (نافذة) نقرأ خطاب السرد بضمير المتكلم، مما يوحي باتحاد المُعنَّى مع شخصية الصبي. وهو اتحاد منطقي. ذلك أن المُعنَّى هنا ليس الراوي كلي المعرفة، بل إن هناك راوياً وراء قول المُعنَّى. فعبارة «قال المُعنَّيس تفترض وجود راو ضمني يستخدم ضمير الغائب في تفعيل دور المعنَّى وجعل تجربة الصبي هي ذاتها تجربة المعنَّى. تبدأ الرواية هكذا: قال المعنَّى: غسلت أمي ثوبي البفتة الأبيض...»،[23] لكن في المشاهد الأخرى يتحول هذا الخطاب الذاتي إلى خطاب غيري، يعبر عن الآخر، ويلتمس حضوره من تأكيد أن معاناة الواحد هي معاناة للجميع. فمثلاً، نقرأ في المشهد الأول تجربة مطر وزوجته حليمة، وزوجته الثانية فضة وبقية أفراد الأسرة. أما في المشهد الثاني فنقرأ تجربة ظافر وعائلته. لكن مع ذلك نسمع صوت المعنَّى بضمير المتكلم في مواضع قليلة جداً، رغم انتفاء الحاجة لصوته، فقد أقصاه المؤلف كفاعل وبقي كمظهر شكلي يوحي بربط أجزاء العمل فقط.[24]

ولو تساءلنا: لماذا المُعنَّى؟ ما هي مبرراته الفنية من داخل سياق النص؟ ما هو المَعنى الكلي الذي يمكن أن يحدثه؟

إن لفظ المُعنَّى مشتق من العناء الذي يصيب الإنسان من جراء تداعيات نفسية أو مادية. لذلك فهو مسلوب الفعل أو القدرة على التفاعل، فدوره في الرواية يقتصر على القول. وقوله لا يحكي تجربة ذاتية إلا بشكل جزيء خاصة إذا اعتبرنا مقطع نافذة تعبيراً مباشراً عن المعنَّى. فقوله في معظمه غيري كما بينا. ولذلك فإن التساؤل عن ضرورة وجوده الفني يصبح مشروعاً. لقد دأب الكاتب على تذكيرنا أن ما نقرأه هو قول المعنَّى. لكن هذا المعنَّى موجود فقط في ذهن الكاتب. فوظيفته ليست بنائية تختص بربط أجزاء العمل كما يبدو من تصميم الرواية. وليست وظيفته موضوعية دلالية. فمضمون العمل يخلو من تداعيات اسم (المعنَّى) الدلالية.

3/ 3 أما في رواية **ريح الكادي** فيعمد الكاتب إلى بناء تقليدي يقوم على وحدة الزمان والمكان، مستغنياً عن وحدة الموضوع، مما يجعل الرواية تبدو صوراً متناثرة، إذ ليس هناك حدث تتفاعل في ثناياه معطيات القص، بل هو يهتم بتقديم ظواهر وذكريات عن تجربة المجتمع في فترة منقضية. ولذلك فإنها تشترك في بنيتها مع رواية الوسمية، غير أن هذه الرواية تنجح في اصطياد محور بنائي تدور حوله أحداث العمل، متمثلٍ في عائلة الشايب عطية التي تقدم الرواية من خلالها تجربة المجتمع القروي مع التحول الاجتماعي. ومهما يكن فإن

النمط السائد في الرواية هو الوصف المباشر للشخصيات، وتقديم الأحداث والتعليق عليها دون أن تتنامى بشكل تمليه ضرورات منطقية الأحداث، وتفريغ بنية السرد في جزئيات أو وحدات تنتقل معها الأحداث من نقطة إلى أخرى. أما إذا أردنا الحديث عن الحدث بوصفه بنية كلية تتحرك معه الرواية إلى غاية فلسفية ذات أبعاد دلالية وجمالية، فإننا لا نظفر بهذه الصيغة التي نلحظها في روايات من مثل رواية **البحث عن وليد مسعود** لجبرا إبراهيم جبرا التي يغدو فيها حدث البحث هو المحرض على الكشف عن طبيعة التجربة الفلسطينية واغتراب المثقف الفلسطيني في المنفى، أو مثل رواية **الطريق**(25) لنجيب محفوظ التي يمثل فيها البحث أيضاً حاجة روحية إنسانية تعيد للإنسان توازنه في زمن طغت عليه الماديات. فالطريق بحث في الميتافيزيقيا ينتهي إلى عدمية المادة المتمثلة في البطل نفسه. إننا لا نظفر بمثل هذه البنية الحدثية الفلسفية في رواية **ريح الكادي**.

من الملامح المهمة في هذه الرواية أنها ذات بنية ثلاثية تتكشف مع تقدم العمل. تؤدي هذه البنية وظيفة توزيع الانتقالات السردية عبر ثلاثة أجيال تعيش حتمية التحولات الاجتماعية. لكن هذه البنية غير متوازنة، بل بنية منحازة إلى تجربة الجيل الأول الذي يمثله الشايب عطية. إن هذا الانحياز

في البنية هو بالتالي انحياز في المضمون. فتجربة الحنين للماضي هي التجربة المسيطرة على أجواء الرواية، وهي تجربة نلمسها بشكل مباشر في التحسر الدائم الذي يطلقه الشايب عطية كلما اضطرته الأحوال للتنازل عن شرط من شروط حياته التي اعتادها. أما تجربة جيل الأب فهو جيل مستلب لم يستطع أن ينتمي للماضي بحكم التحولات القسرية في نمط المعيشة والتجربة الحياتية الجديدة، كما أنه لا يملك مؤهلات الانتماء لتجربة الجيل الجديد، فهو لا يمكن أن يؤدي دوراً تنموياً مثلاً. تنتهي الرواية والجيل الجديد ما يزال في يفاعته يجلس في قاعات الدرس قبل أن يمارس التغيير. إن أهمية هذه البنية تكمن في أنها تؤدي دور الكشف عن المضمون، فهي بنية لها عمقها الدلالي الذي نلمسه في التجسير الذي يمثله الأب كحلقة وصل بين جيلين متضادين تماماً هما جيل الجد وجيل الأحفاد. فالأب وهو لا يملك قدرة الفعل التنموي، يؤدي وظيفة حميمية تتجلى في الربط بين الجيلين وجدانياً ونفسياً، ذلك أن الفجوة ليست فجوة زمنية فقط، بل نفسية واجتماعية أيضاً. فهي فجوة نسفت كل مقومات المجتمع التعاوني. إن الرواية لا تقترح، ولا ينبغي لها أن تفعل ذلك، بل تجسد وتصف وتبلور، وتترك للمتلقي فرصة التفاعل معها من منطلق القراءة التي يختارها المتلقي.

3/ 4 أما في رواية **الحصون** فنحن أمام نص مغاير في بعده الجمالي. ويمكن أن نقرأه كنص مبني على فعل الحكي والإنصات، فيه من الرواية بقدر ما فيه من القصة القصيرة، فيه من السرد المباشر بقدر ما فيه من موتيفات (motifs) التي تعمل كايقونات (icons) دلالية وكخلفية عامة لفعل الحكي نفسه. إن هذا العمل بشكله المغاير يمكن أن نقرأه كنص مفتوح التجنيس. ورغم أن هذا النص يفتقر إلى الحبكة والحدث والتشخيص العميق الذي يحيل إلى دلالات اجتماعية بعينها، فإن هذا الافتقار ليس سلبياً كما يتبادر إلى الذهن، فقد اجترح النص مكوناته وخصوصيته من فرادة بنيته كما أسلفنا.

إن لعبة السرد التي اختارها الكاتب تثير إشكالية السارد والمسرود له. إننا نفترض بدءاً وجود سارد غائب أو حاضر في أي نص. فإن كان غائباً فهو يروي بضمير الغائب وهو هنا ضمناً الكاتب في معظم الحالات. وهذا السارد الغائب يفترض وجود مسرود له خارج نطاق النص، وهو في هذه الحالة المتلقي. أما إذا كان حاضراً فهو سارد بضمير المتكلم لمسرود له سواء كان داخل النص أو خارجه. أما في الحصون، فإن القضية تبدو أكثر تعقيداً. ففي هذا العمل، نحن أمام ساردين ومسرودين لهما. سارد من خارج نطاق النص يسرد بضمير الغائب حكاية المحدث والصاحب. ومسرود له يتلقى حكاية

المحدث والصاحب. لكن القصة لا تصل إلينا إلا عبر السارد الثاني في النص، أعني، المحدث، رغم أنه لا يقصدنا بسرده، بل هو يتوجه إلى مسرود له داخل النص، أي، الصاحب. كما أن تجريد المحدث والصاحب من اسمين لهما دلالة اجتماعية، يؤكد مسعى الكاتب إلى تأسيس استراتيجية سردية قوامها تعدد الساردين والمسرود لهم. وإذا أردنا أن نفكك بنية النص بشكل أعمق، ظهر لنا في النهاية أننا نتعامل مع نصين في نص واحد، لكل نص سارد ومسرود له. لكن الوصول لأحدهما لا بد أن يمر عبر الآخر دلالة على التداخل المحكم بينهما.

إن من أهم الظواهر اللافتة للانتباه في هذا العمل هو استخدام نظام الموتيف (motif) الذي أحدث تكراره تفاعلاً أثناء القراءة. لقد تجلى هذا الموتيف في الجدل الخفي بين الديك وصوته من ناحية والصاحب الذي ظل يشتهي هذا الديك كقربان لفعل الحكايات. لقد استطاع الكاتب أن يحدث مفارقة بارعة قوامها الفعل الخفي وراء حرص الصاحب على حكايات المحدث. فمنذ أن قدم المحدث ديكه وجبة لصاحبه، ارتبطت الرغبة في سماع المزيد من الحكايات عبر التلذذ بما أحدثته وجبة الديك من وقع في ذاكرة الصاحب. إن هذا الارتباط بين رغبتي السماع والأكل أكسبت العمل، ما يمكن أن نسميه، كيمياء الدهشة، التي أضفت على العمل الكثير من

الأبعاد الجمالية والدلالية. فتحوَّلَ الديك من مجرد دلالة مادية إلى دلالة اجتماعية، ثم إلى دلالة دينية. فالديك، بالنسبة للصاحب، طعام، ومظهر بيئي، ومنبه للصلاة في أوقاتها. وقد أشار الصاحب إلى أن العلاقة بين الديك والدعوة إلى أداء الواجب الديني تقتضي تبجيل الديك ومنحه الخصوصية الاجتماعية التي يستحقها. ففي سياق معين حرص الصاحب على تأكيد هذه الخصوصية لمحدثه الذي شتم الديك أثناء صياحه المعهود. قال الصاحب: «لا عدمتك يا محدثي.. إني قرأت في كتاب قديم لحديث عن النبي صلى الله عليه وسلم وقتما صرخ في مجلسه ديك، فسبه بعض الصحابة، فقال: «لا تسبه فإنه يدعو إلى الصلاة».[26] غير أن مظهر الخطاب هذا سرعان ما يتكشف عن حقيقة رغبة الصاحب في التهام هذا الديك، إذ يقول في السياق نفسه: «دعه يؤذن فإن له مع الأيام يوماً».[27] وإذا كانت هذه المقولة تحيل إلى المعنى الدلالي الأولى في العلاقة بين الآكل والمأكول، فإن الدلالات الأعمق لا شك تحيل إلى سياقات خارج بنية النص. إن هذه البنية أو استراتيجية القص التي اعتمدها الكاتب تقوم على فكرة الكشف والحجب. وتبقى استراتيجيات القراءة هي المسئولة عن جماليات الخطاب ومضمونه.

إن أهمية هذا الموتيف (motif) تكمن في تأكيد أصالة

البنية، التي تقوم، كما ذكرنا، على تكرار اللقاء لتكرار الفعل نفسه، وهو سرد حكايات عن ملامح العصر القَروي في فترة لم يعشها الصاحب أو غابت عنه بعض أوجه التجربة، أو ربما بدافع من الرغبة في المعرفة التي كانت واحدة من أبرز جوانب شخصيته في هذا النص. كما أن هذا الموتيف قد أشاع جواً من الكوميديا السوداء التي أشعلت المفارقة المبنية على تغيير مسار المستوى الدلالي الظاهر في النص. فبنية النص تقليدية في ظاهرها، لكن قراءتها في ضوء نظام الموتيف سيبلور قراءات كثيرة، أبعد من أن تكون مجرد قراءة في زمن التحولات. إننا في هذا العمل أمام الإنسان في قلقه الدائم وحاجته إلى فعل الحكي من أجل الخروج من مأزق التفرد، وتأكيد النزعة الاجتماعية للإنسان. فلقاءات المحدث بصاحبه تحدث من أجل فعل واحد، هو الحكي، ولا يهم بعد ذلك ماذا يمكن أن يقول المحدث لصاحبه. يساعد على هذه القراءة تجريد الشخصيتين الرئيسيتين من الأسماء، مما قطع صلتهما بأي سياق اجتماعي، وأحالهما إلى مضمون إنساني أكبر.

3/ 5 تأتي رواية **صالحة** سادسة في سلسلة أعمال المشري الروائية، وهي تجربة مختلفة لما سبقها من تجارب الكاتب إلى حد كبير. ويكمن اختلافها في ناحيتين: أولاً، في موضوعها، ثانياً، في بنيتها السردية. فبخصوص البنية

السردية، تركز هذه الرواية على الثنائيات الضدية التي تجعل من الفرد في مواجهة دائمة مع قوى مختلفة. إن هذه البنية تحيل الصراع من مجرد أزمة عابرة لشخصية معينة إلى أزمة لها جذورها التاريخية والاجتماعية والنفسية. وهذا نمط من الكتابة لم يتوفر بهذه الحدة والوضوح في روايات المشري السابقة التي جعلت من الشخصية نموذجاً لفئة اجتماعية ليس لها من العمق الإنساني إلا ما تملكه في سياقها الاجتماعي الضيق. فشخصية الشايب عطية، مثلاً، في رواية **ريح الكادي**، هو نموذج لرفض التغير ليس كونه يمثل نفسه، بل كونه يمثل فئة اجتماعية تسعى نحو الغاية نفسها. ولذلك فإنه لا يدخل في صراع مع الآخر، بل إنه يدخل في صراع مع صيرورة زمنية يحكمها قانون التحول والتطور.

تقوم رواية صالحة على ثنائيات غير متناغمة، بل ثنائيات ضدية تتصادم فيها المصالح. أولى هذه الثنائيات هي ثنائية الرجل والمرأة، الرجل بوصفه نموذجاً للتسلط، والمرأة بوصفها قدرة على العطاء والتحمل في مجتمع ذكوري في حركته وفي بنيته اليومية. إن خروج صالحة على نمطية هذا المجتمع ليس خروج تحدٍ لسلطة الرجل، بل إنه خروج فيه تحد لذاتها ولتاريخها كأنثى اختارت أن تكمل حياتها بدون رجل. لكن هذه البنية السردية تتطور في نسق ثنائي. فهي تبدأ

بمواجهة بين فرد وفرد، ثم بين فرد وجماعة، وأخيراً بين جماعة وبين صيرورة التغير الزمني. فصالحة في البداية واجهت ظلم الرجل بمفردها، رفضت الانصياع وصبرت على قهرها، وثابرت في كفاحها الموسمي. وفيما بعد يتحول الصراع إلى صراع بين الفرد والجماعة أو بتعبير أدق بين الفقيه والجماعة بعدما وعت الجماعة أن مأزقها يكمن في التسليم بكل ما يقوله الفقيه. وإذا كانت الجماعة قد انتصرت بنفي الفقيه وتهميش دوره بعدة وسائل، مثل إحلال من يحل مكانه في إمامة الجماعة بعدما تخلى الفقيه عن دوره عن قصد، فإن الجماعة تدخل في صراع ثنائي مع صيرورة التغير الزمني الذي تفقد فيه الجماعة القدرة على مواصلة التحدي ولا تملك إلا التسليم. إن قوى الخير المتمثلة في الجماعة وصالحة تنجح عندما يكون الصراع صراعاً داخل نسق المجتمع القروي، صراع أفراد ورغبات شخصية، لكن عندما يتحول الصراع إلى صراع مع التحولات الزمنية القسرية، فإن الجماعة لا تملك إلا أن تسلم بمصيرها.

تكشف التقنية السردية الموضوعية لهذه الرواية الانحياز الكلي للراوي العليم في تقديم صورة صالحة، فهي صالحة المقهورة والمنتصرة، المتألمة والصابرة، الخائفة والحالمة، الخاضعة والشامخة. هذا الخليط العجيب من

الأحاسيس التي يستشعرها قارئ ملامح صالحة يستدعي واقع الأنثى داخل البنية السردية التي تتحكم في أفعالها وردود أفعالها. فحركتها هي حركة البنية السردية تجاه لحظة الكشف عن المواجهة بينها وبين ضدها. إن نمو السرد يظهر صالحة دائما في موقف الدفاع، فما إن تخرج من مأزق حتى تواجه آخر. وهي في كل مواجهاتها تنتصر بمجرد أن ترفض أو أن تصبر أو أن تثابر. فهي تستطيع أن ترفض الزواج، وهي تصبر على قتل بقرتها بكل ما تحمل من دلالات الخصب والاستغناء بالذات عن الآخر، وهي تجد وتثابر في مواجهة التحديات الموسمية في فلاحة أرضها. لكنها أخيراً وقد خرجت المواجهة من نسقها الفردي إلى مواجهة مع صيرورة التغير الزمني، تنكسر كأي فرد آخر يحس بمحاولة طمس وجوده عندما يتم هدم منزلها ضمن أعمال الطريق الجديد.

وكما أشرنا سابقاً تتحكم في هذا العمل ثنائية ضدية تكشف أبعاد المواجهة. فالقطب الأول تمثله المرأة بكل مقوماتها الاجتماعية والتاريخية، أما القطب الثاني فيمثله الرجل على اختلاف أنماطه من المتدين إلى التاجر إلى الرجل الانتهازي. إن المواجهة كما تعكسها البنية السردية تبدو غير عادلة كونها تكمن في امرأة واحدة في مواجهة ثلاثة من الرجال ذوي النفوذ. لكن هذه البنية نفسها تسعى إلى تأكيد فرادة

الدور الذي تنهض به المرأة في صراعها مع الرجل. فصالحة بكل أعبائها التاريخية والاجتماعية مثقلة بالضعف والدونية التي تستحيل معه مواجهتها إلى ضرب من العبث، لكنها تنهض في مواجهة محاولات الإذلال ومصادرة ما تملك. فالرجل خارج البنية السردية هو الأقوى معنوياً، وهو في الرواية قوي أيضاً بجاهه وماله ونفوذه. إن اتساق صورة الرجل داخل وخارج البنية السردية يؤكد واقعية السرد الذي يحمل رؤية نافذة هدفها تعرية الهيمنة الذكورية وربما خلق توازن بين ما هو ذكوري وما هو أنثوي. ولذلك أعطت البنية السردية كل المقومات الملحمية لعمق المواجهة بين المرأة والرجل. واكتسبت هذه الثنائية بعداً أقوى عندما نكتشف أن صالحة يمكن أن تتحد مع الأنثى خارج كيانها الذاتي لتحمل تاريخ الأنثى في خصوصيتها العربية وربما غير العربية. لقد قدمت الرواية المرأة مثالية في حبها وفي معاناتها وفي حزنها وفي تضحيتها. فهذه عزة بنت عامر امتداد لصالحة وصورة توحي بسمو المرأة وقدرتها على التضحية. فعندما يُقتل والد عزة فإنها تعفو عن قاتل أبيها. إن هذا الفعل متناقض مع الواقع خارج البنية السردية. ففعل مثل هذا وفي مجتمع قروي قبلي تحكمه قوانين العار، يصبح العفو ضرباً من التضحية غير المنطقية. لكن البنية السردية تنتصر للمرأة معلية من شموخها وقدرتها على تحمل مسئولية اتخاذ القرار. إن

صالحة أظهرت قدراً كبيراً من الاتحاد مع بنات جنسها وتفهم المصير المشترك، فهي لم تخضع لابتزاز عواطف الكره تجاه عامر. فقد شهدت لعزة بطيبتها في مقابل ظلم وسطوة الرجل، على الرغم من أنها ابنة عامر الذي حاول إخضاعها، عامر الذي قتل بقرتها، عامر الذي زور في سجل ابن رابح حتى تفقد حقها. لقد شهدت لها صالحة بقولها: «يخرج الطيب».[28] فالطيبة هنا هي المرأة عزة والخبيث هو الرجل عامر.

إن أول أفعال المواجهة في حياة صالحة يحدث عندما رفضت الزواج من عامر رغم الإلحاح المتواصل. ويمكن أن نفهم رفضها في ضوء هذه القراءة التي تجعل من البنية السردية ثنائية تتحرك في خط متصاعد نحو الأعمق من المواجهة بين القطبين، على أنه دفاع ضمني عن ذاتها. فرغم أن خطاب الرواية قدم شخصية طالب الزواج، عامر، كرجل متسلط، مخادع لا يتورع عن فعل أي شيء في سبيل الحصول على مصلحة معينة، مما يغدو رفضها له منطقياً للقارئ، لكن الأهم هو ما لم يقله خطاب الرواية، فصالحة ترفض أن تكون زوجة لعامر أو لغيره حتى لا تتخلى عن لذة أن تكون ذاتها. لقد اكتسبت استقلالية بموت زوجها، فهي الآن تمارس حضورها كإنسان قادر على أن ينهض بنفسه. فصالحة كامرأة، مهما يكن، هي بنية دلالية داخل نسيج اجتماعي يرى

في المرأة تابعة سواء في بيت أهلها أو في بيت زوجها. لكن وقد خرجت عن هذا النسق، فهي تملك أن لا تعود إليه، وخاصة أن الرواية عمدت إلى قطع أي امتداد عائلي لها. ولذلك فإن زواجها من عامر لو تم فإنه يصبح دلالة على عدم قدرة صالحة في أن تنهض بنفسها. لكن صالحة كانت مهيأة سردياً لتكون نسقاً متحدياً داخل البنية السردية.

إن محاولات عامر تتواصل من أجل هدم صالحة، فتصبح عرضة لتخريب منظم يمارسه عامر بالتعاون مع الفقيه، صاحب السلطة الدينية في القرية. إن عامر يراهن على أن احتياج صالحة هو ما سيدفعها للقبول به كزوج. ورغبة عامر في الزواج من صالحة ليس بدافع حب أو إعجاب بقدر ما هو رغبة في الاستيلاء على ممتلكاتها وإخضاعها لسلطته البطريركية.[29] ولذلك فإنه يُقدِم على قتل بقرتها،[30] وعندما يفشل في إخضاعها، فإنه يحاول أن يحرق بيتها.[31] إن حضور صالحة القوي في مجتمع القرية، رغم أنها امرأة أرملة، ينبع من كونها تملك بيتاً ومزرعة يؤمنان لها حياة مستقلة[32] ولذلك، فإن تخريب مصدر قوتها هو السبيل إلى إخضاعها ودفعها إلى منطقة تنعدم فيها قدرتها على المقاومة. إن صالحة وهي تعي مأزقها تسعى منذ البدء إلى الجماعة بحثاً عن الانتماء والحماية، فهي تحضر اجتماع الجماعة إن كان

هناك ما يستلزم حضورها. لكن الجماعة في البداية تظل غير فاعلة في ظل جهلها الفاضح وعجزها عن تفعيل حضورها نتيجة لسلطة البنية السردية التي تسعى إلى تأكيد تسلط الفرد سواء عن طريق استخدام الدين أو المال أو النفوذ واستسلام الجماعة إما لعدم إحساسها بالخطر، وهذا ما حاولت الرواية أن تعبر عنه في البداية، وإما لجهلها وعدم امتلاكها أدوات الضغط الكافية لاستعادة حقوقها. إن الجماعة تصل، ربما عن غير وعي منها، إلى اكتشاف مأزقها المتمثل في اعتمادها على سلطة فردية من خارج بنيتها. لكنها بعد أن تغيرت المعطيات تنجح في مسعاها في استرداد حقوقها بالاحتجاج والخروج على سلطة الفقيه، والبحث عن بديل متعلم من داخل تركيبتها الاجتماعية. لا شك أن توظيف إشكالية هذه الجماعة يستدعي بالتالي هيكل الجماعة خارج البنية السردية التي تتحد في جوهرها مع معطيات البنية السردية.

ذكرنا أن بنية هذا العمل السردي ثنائية في تركيبتها، متطورة في تشكيل ضديات الصراع في ثناياها. ولذلك، فهي لا تغفل صراع الرجل مع ذاته ومع جماعته. فعامر يعاني رفضاً من قبل جماعته للأدوار القذرة التي يؤديها. فهو دائم الخداع والتلاعب بمصائر أهل قريته الذين يتحلون بقدر غير قليل من التسليم بالمكتوب والمقدر. فهو يتحد مع الفقيه في تمرير

مصالحه تحت ستار الدين. والفقيه يستغل سذاجة الجماعة في جباية بعض ما يحصدون كأجر على فقاهته[33] ورعاية شؤونهم الدينية، رغم أنه يحصل على أجره من الحكومة. وهذا ابن رابح التاجر المرابي يمارس عمله تحت مباركة الفقيه ومساعدة عامر. إن هؤلاء الثلاثة يتحدون في فعلهم ضد صالحة وضد الجماعة، لكنه يسقط عندما تصطدم المصالح فيما بينهم. لقد سعت الرواية إلى استخدام فكرة العقاب كحل مثالي لمشكلة الفرد المتسلط. فعامر يُقتل بعد أن استولى ظلماً على أرض مرزوق التومي. أما الفقيه فإنه يفقد أعطيات ابن رابح فيغضب ويبدأ حملة توعية للجماعة من أن ابن رابح يستغل مواردهم. لكنه يفقد تعاطف الجماعة فيبدأ في محاولة استعداء الحكومة مستخدماً الدين ذريعة. فهو يتهمهم بعدم المحافظة على الجماعة وربما الخروج عن الدين. لكن الجماعة تتحد لا عن وعي، بل بدافع الفطرة في نصرة ذاتها. ويسقط الفقيه كصاحب حق في مال الجماعة. أما ابن رابح فإنه يسعى إلى تكرار فعل عامر في الاقتراب من صالحة عن الطريق الزواج من ابنتها. ومرة أخرى تقف الجماعة رافضة لهذا التقارب بعد أن اتضحت للجماعة أفعال ابن رابح. إن عقاب المتسلط بالقتل أو بالنفي أو بالرفض ساعد على تأكيد أهمية الفعل الجمعي في مواجهة تسلط الفرد.

4. اللغة

ينطلق الكاتب في تعامله مع اللغة من بعد واقعي يرى اللغة تعبيراً مباشراً عن الواقع الذي تجسده الرؤية السردية. فهي لغة تخلو من البعد الجمالي الذي يقوم على الإيحاء والتخييل، وبدلاً من ذلك يوظف اللغة كعامل نفعي هدفه الإيصال والاستهلاك. إن موقف الكاتب هذا ناتج عن رغبة في الاقتراب من الحدث اليومي بتفاعلاته الاجتماعية التي يجسدها إنسان القرية قليل التعليم والثقافة. فالكاتب يؤكد عن وعي بأنه سيجعل «من لغة أولئك القوم (قرى الجنوب) المكان الأول دون تكلف».[34] ويؤكد أيضاً أنه قد رأى فيها «الفن والدلالة»،[35] وهو بالمقابل يرفض الكتابة «باللغة الجاهزة والحداثة المزخرفة».[36] واضح إن المشري لا يعول كثيراً على رسم الدلالة من خلال اللغة. فلغته مباشرة أقرب للخطاب اليومي من الأدبي في كثير من صيغها. إن النصوص الأدبية التي ليس لها أبنية لغوية جمالية تزحزح محور الدلالة من اللغة إلى الأبنية السردية. وهذا ما تحفل به روايات المشري التي تقدم نفسها بنية دلالية، اللغة جزء من بنيتها، وليس لها، أي اللغة، وظيفة جمالية داخل النص. ومن ثم فإن استنطاق رواية من هذا النوع يبدأ بالبحث عن الرسالة النفعية التي يوجهها العمل، لا عن قيمته الجمالية التي تكون

هي المحرض على فعل التأويل الذي يحيل واقع الرواية من مجرد نتاج لهذا الواقع إلى فعل مضاد لأبنية الواقع المادي نفسها.

إن تأكيد المشري بأن اللغة التي يكتب بها هي لغة أهل قرى الجنوب يثير مشكلة الحوار بالعامية داخل السرد الفصيح. وهي مشكلة قديمة قدم التجارب الروائية العربية نفسها. لكن هذه المشكلة تظهر بشكل صارخ في كتابات الواقعيين العرب الذي ينطلقون من وظيفة اللغة الإيديولوجية. فالمشري ليس بدعاً بين الكتاب الواقعيين. فقد اعتمد المشري اللغة العامية مادة للحوار الذي جاء منسجماً مع النمط الواقعي الذي كرسه المشري في رواياته. فهو من البدء يعي أنه أمام خطاب اجتماعي قروي يتجسد من خلال نماذج من الشخصيات القروية التي تتبلور معاناتها مع الهم اليومي الذي تسعى إلى التغلب عليه عبر صور شتى من الكفاح اليومي. كما أن الواقعية كاستراتيجية أدبية اتخذت من توظيف العامية خطاباً ضد ثقافة النخبة التي تكرس نخبوية الخطاب اللغوي عبر الاهتمام بالجانب الجمالي في اللغة على حساب النفعي. فلجوء المشري إلى تأكيد الخطاب الاجتماعي اللغوي عبر الحوار في رواياته يؤكد نزوعه المطلق إلى نقض وظيفة اللغة الجمالية التي يرى أنها مجرد زخرف

حداثي. وهو بذلك ينحاز تحت تأثير الفهم المبسط للواقعية، التي يراها مادة للشرح والإيضاح، للخطاب الاجتماعي عبر لغة الحوار المباشرة وعبر الكثير من الأمثال السائدة في البيئة التي يعبر عنها.

إن تجربة المشري مع مشكلات اللغة تبدأ من مجموعته الأولى موت على الماء التي صدرت عام 1979. فقد استخدم المشري في هذه المجموعة لغة جمالية هدفها خلق تشكيلات لغوية أقرب للصور السريالية التي تشي بالجمال والرونق لكنها لا تقول شيئاً أو بالأحرى يعجز المتلقي في التواصل معها. لقد أحس المشري بمأزق اللغة في توصيل رسالته. وكثيراً ما تساءل ما إذا كان الذي يكتبه «يحمل الفن المنظور ليصل للناس ويقول شيئاً؟».[37] إن إشكالية التلقي كانت الهاجس الأكبر في سيرة المشري الإبداعية. فهو لا يريد فناً لنفسه أو بمعنى آخر لا يريد الفن للفن،[38] بل يريد منهجاً يمد جسوره بين إبداعه وبين المتلقي. لقد كانت الواقعية في أبسط صورها هي ضالة المشري، أو لعله هو الذي بسَّطها، أو أن ذلك كان فهمه لها. لقد جاءت أعمال المشري اللاحقة بدءاً من الرواية الأولى **الوسمية** وانتهاءً بروايته الأخيرة **صالحة**، حافلة بلغة نفعية مباشرة هدفها فعل الإيصال للمتلقي. أي أن شرط الأدب الجمالي توارى كثيراً على مستوى اللغة.

لا شك أن المنهج الواقعي الذي اختاره وطبقه المشري في أعماله القصصية والروائية يتناسب مع طبيعة الموضوعات التي دأب على معالجتها. غير أنه أخفق في فهم الواقعية كرؤية توجه لغة السرد إلى مستويات من الدلالات غير المباشرة بواسطة الكشف عن المخبوء في كيان التركيبة الاجتماعية التي كان يعالجها. لقد كانت القرية هي محور المكان في معظم أعماله، لكننا لا نحس بخصوصيتها للنمطية التصويرية المباشرة التي دأب الكاتب على تكرارها. فقد ظل الكاتب يستخدم ذات اللغة الوصفية المباشرة للأمكنة والأشخاص. فيصف معالم الأمكنة من جبال وأودية ومبان باللغة الوصفية المباشرة نفسها، ويصف عادات القرية وتقاليدها في معظم أعماله الروائية بالقاموس اللغوي نفسه، ويصف الحركة اليومية للقرية بالخطاب اللفظي نفسه. بمعنى أننا أمام خطاب لغوي ثابت مهما تغيرت المعطيات السردية. فمثلاً تشيع اللغة التوثيقية بشكل يحيل العمل الأدبي من وظيفته الأدبية الجمالية إلى وظيفة اجتماعية. فالتوثيقية هي الطابع السائد الذي يحيل العمل الأدبي إلى عمل توثيقي لأفعال وطقوس اجتماعية. إن القارئ لأعمال المشري يخرج بفكرة مفادها أن الكاتب يكتب ليوثق، يكتب ليؤرخ مستخدماً الفن وسيلة لكشف عالم القرية الذي بدأ يندثر. ولذلك فإن الكاتب يصدّر رواية **الغيوم ومنابت الشجر** بهذه المقولة التي تكشف النزعة

التوثيقية التي تشيع في أجواء هذه الرواية وغيرها:

> قال المغنّى - ورددها في مطالع أغنياته - إن العناء قد أخذ منه بكل مأخذ، فغدا «صاحب المثل» و «مقول القول في الحكمة والمثل ... وكان بقوله، يوثق لرقص الزنود السالفة في مدار الأيام الوافدة، فقال، وقال».(39)

وبالتالي تتحول الرواية عند المشري في بعض مستوياتها إلى منشور اجتماعي يسجل نمط العادات والتقاليد التي سادت مع مقارنتها بما تلاها من أزمنة أخرى تغيرت فيها هذه المعطيات الاجتماعية. إن اللغة الواقعية التي يستخدمها الكاتب أتاحت له توظيف الكثير من الأمثال التي تأتي لرسم صورة يومية لواقع البنية الاجتماعية للشخوص الذين يعيشون في صراع مع ظروفهم المعيشية أو في صراع مع أنماط التحول الاجتماعي كما في رواية **ريح الكادي**. وإذا كان توظيف هذه الأمثال قد حقق الاقتراب من وعي شخوص العمل، فإن الإكثار منها يحيل مرة أخرى إلى نزعة التوثيق التي سيطرت على وعي الكاتب.

5. خاتمة

5/ 1 هناك ثلاثة محاور نستطيع أن نتبينها بوضوح في تجربة المشري الروائية. هذه المحاور هي: المكان والإنسان والهم الاجتماعي. ففيما يتعلق بالمكان، فقد كانت القرية هي محور اهتمام المشري، فهي القرية الفاعلة، ثم القرية المتحولة، وأخيراً القرية المتبدلة. لكن ضمير القرية وسر تميزها هو في خصوصية علاقتها بالمطر. والمطر هنا ليس بوصفه حادثاً طبيعياً، بل بوصفه حدثاً ثقافياً له طقوسه في سياق الحياة القروية. إن تتبع عناوين بعض الروايات يكشف كيف يشكل المطر وما ينتج عنه من زرع وارتواء نشاط القرية في كل مواسمها. فالوسمية تلخيص لكل تداعيات الموسم (الزراعي) وما قد يحمله من مفاجآت تؤثر على خاتمة الموسم. أما **الغيوم ومنابت الشجر** فهو عنوان يرمز للعلاقة الأزلية بين الأرض والمطر، وهي علاقة حاضرة في الذاكرة القروية كفعل من أفعال الخلاص أو النجاة. فحضور المطر له ثقافة طقسية لا أحسب أن المجال يسعفنا للحديث عنها. كما أن غياب المطر هو بالضرورة إلغاء وتغييب لهذه الثقافة، بل إن ثقافة موازية تنشأ تبعاً لهذا الغياب. لكن الرواية، مع ذلك، تكشف مراوغة العنوان بوصفه بنية ترمز للقرية لا إلى ما هو حادث في محيطها. وكأن العمل يؤكد أن مطر القرية ومنابتها مرادف لما

تستدعيه في أذهاننا كلمة «قرية»، رغم أن هناك مطراً ومنابت في أمكنة أخرى. وأخيراً **ريح الكادي**، وهو عنوان يؤسس علاقة مقاربة في النص، متلبساً بالإيحاء، مستدعياً عبقاً خاصاً فجرته تداعيات المطر سواء ما كان اجتماعياً منها أو فلكلورياً. فنحن لسنا أم ظاهرة مادية للكادي بقدر ما نحن أمام تداعيات وإحالات على مدلولات خارج سياق الرواية نفسها. فالكادي كمادة غير موجود في الرواية على الإطلاق إلا بالقدر الذي يثير فينا كوامن دلالات شعبية ضد ما هو سائد في زمن التحولات الضارب في أحشاء كل ما هو مستورد ومستهلك. وأعتقد أن ذاكرتنا الشعبية على وجه الخصوص لا تخلو من طقوس اجتماعية ولدتها ثقافة المطر. أما الحصون فهي تأكيد على تحصن الإنسان القروي في قريته ومحاولة رفضه للتحولات، وهذا هو بالتأكيد أحد الدلالات التي تقدمها الرواية. فإصرار الصاحب على أن يستجلب من محدثه كل حكاية عن ماضي قريته هو تحصن وتمترس خلف مظاهر وتقاليد القرية بكل طقوسها. ومرة أخرى فإن الحصون كدلالة مادية ترد بشكل جزئي في حكاية واحدة من حكايات المحدث للصاحب، لكنها تصبح عنوان الرواية بأكملها. أما عنوان رواية صالحة فقد كان حاضر الدلالة داخل البنية السردية. إن هذا العنوان المطلق في الوصف، يتحول من حياديته ليتحد مع بنية العمل السردية على نحو يلخص هوية البطلة. فالعنوان في مظهره

الخارجي مجرد اسم لامرأة، لكنه غير ذلك بالنسبة لهذه الرواية، فاسم صالحة يستدعي مطلق الخير في صاحبته: فهي صالحة لأنها أنثى في مقابل ذكورية الرجل المتسلطة. وهي صالحة، وهذا هو المهم، لأنها قادرة على أن تحل محل الرجل في النهوض بمسؤوليتها. وإذا أردنا أن نتوسع في التأويل فإن العنوان يمكن أن يكون إحالة للاتحاد الناجح بين الإنسان والمكان في صورته القروية وليس في زمن التحول. إننا نستعرض هذه العناوين لنبين الشحنات الثقافية والاختلاف الظاهري مع متن الروايات. وهو اختلاف خادع يوحي بعدم الترابط بين هذه العناوين ومكونات العمل، لكنه يكتسب دلالته الإيحائية من ربطه بسياقات خارج نطاق النص.

إن فلسفة المشري الروائية تقوم على جدلية الإنسان والمكان. فمن غير الممكن أن نتعرف على الإنسان دون أن نتعرف على ملامح المكان. لقد أدرك المشري أهمية المكان في رسم شخوصه منطلقاً من وعي مفاده أن طبيعة المكان تشكل مزاج الإنسان ونشاطه ونمط معيشته. ولذلك فإن حضور الشخصيات يغدو جملة دلالية تعكس محور التفاعلات الإنسانية في ذلك المحيط.

لقد أحسن المشري عندما كسر نمطية الثنائية الأزلية في

الصراع الإنساني، أعني بها، جدلية الخير والشر. فنتيجة لإقصاء هذه الجدلية انتفت الشخصيات النمطية ذات المعالم المطلقة في خيرها أو شرها، وتحولت الشخصيات في أعماله إلى شخصيات أناس عاديين لهم لوننا ولهم همنا دون أن ينتفي شرط الفن عنها. فهي شخصيات تتنازعها التناقضات التي تشكل جوهر الذات الإنسانية. فالإنسان في روايات المشري، رغم التباين من رواية لأخرى، نمط عادي فيه مزيج من الحب والخوف، مزيج من التحدي والانهيار، مزيج من الكفاح والتراخي، بل فيه أحياناً مزيج من الأنانية والأثرة. هذه التركيبة النفسية لشخوصه تركيبة واقعية ليس في ملامحها فقط، بل في فعلها وتفكيرها أيضا. فمثلاً، مطر وفضة وظافر وحمدان وابن زايد في **الغيوم ومنابت الشجر**، والشايب عطية وحامد ورفعة وصالحة في **ريح الكادي**، وحتى الصاحب والمحدث في الحصون، ليسوا أبطالاً بالمعنى التقليدي للكلمة، بل هم أناس عاديون تستهلكهم الحياة، فيسايرونها حيناً وأحياناً يحتجون لكنهم في النهاية يذعنون لجبروتها. إن المشري يقدم نماذج ليس لها خصوصية التجربة، بل هي دائماً رمز لفئات اجتماعية واقعية في تحولاتها. فالمشري لا يهتم، أو هكذا تفصح تجربته، بصراع الذات تجاه الآخر. فجاءت الشخصيات في عمومها مستسلمة للتحولات مؤمنة بصيرورة التحولات الاجتماعية، حتى الشايب عطية وهو الذي بدا أكثر

مقاومة للتحولات من غيره، يكتفي في النهاية بالانزواء مرتهناً لتجربته الماضية.

أما الموضوع الذي دأب المشري على التعبير عنه فهو التحولات وما أحدثته من خلخلة نفسية واجتماعية في بنية المجتمع التعاوني بأسره. فالكاتب يعلن صراحة موقفه غير الودي من سلبية التحولات، لكنه في الوقت نفسه لا يلغي أي بوادر إيجابية لهذه التحولات. ففي **ريح الكادي** تنتهي الرواية والجيل الجديد، جيل الأحفاد، ما يزال يجلس على مقاعد الدرس. وهي بالتأكيد رؤية تفاؤلية تبشر بجيل يبني نفسه وفقاً لما تقتضيه التحولات الزمنية. ويجب أن نوضح أن المشري قد تعامل مع موضوع التحولات من ناحيتين: ما قبل التحولات كما في روايتي **الحصون** **وصالحة**، وقبل وأثناء التحولات كما في **الوسمية**، والغيوم ومنابت الشجر وريح الكادي. **فالوسمية** كانت تجربة تجسد قلق التواصل مع المدينة حيث تبدو معضلة شق طريق من المسائل التي استهلكت تجربة الرواية. وبعد الفراغ من قراءة هذه الرواية تتجسد رمزية الطريق في البحث عن اتصال بالعالم الخارجي. بمعنى أن القرية هي التي تسعى للخروج من عزلتها دون أن تعي مقدار التضحيات التي ستدفعها ثمناً لهذا الاتصال. أما **الغيوم ومنابت الشجر** فهي تجربة القرية التي استيقظت على

زمن التحولات، استيقظت وقد رحل الأبناء نحو المدينة، استيقظت وظلت تستعيد تراثها الذي بدأ ينداح في حمى التحولات. وعندما نأتي لريح الكادي فإن المشري يسجل تجربة التحولات بوعي أكبر، وهذا ليس غريباً فزمن الرواية في الصدور يأتي رابعاً بين أعماله بعد أن نضجت موهبة السرد الروائي لديه، وأصبح قادراً على تقديم أشكال مغايرة لما قدمه في عمليه السابقين، أعني، **الوسمية والغيوم ومنابت الشجر.** إننا هنا أمام معمار فني يستخدم لعبة الشكل في كشف فحوى العمل. فالرواية مكتوبة على نمط رواية الأجيال. فعبر ثلاثة أجيال يجسد المشري أزمة التحولات النفسية والاجتماعية التي فرضت على جيل الجد أن يغرق في الصمت والنسيان، وجيل الأب أن يذوب في أتون التحولات دون وعي منه بما يجري، أما جيل الأبناء وهم المعنيون بالتحول، فقد وجدوا أنفسهم في قطيعة مع جيل الجد. من الملامح المهمة في هذه الرواية أنها ذات بنية تؤدي وظيفة توزيع الانتقالات السردية عبر ثلاثة أجيال تعيش حتمية التحولات الاجتماعية. والسؤال هو لماذا أسست الرواية محورها على فكرة الأجيال؟ وهذا التساؤل يقتضي مزيداً من الأسئلة عن التجربة المثلى للمجتمع: هل هو الارتهان للماضي؟ أم المزاوجة بين مرحلتين؟ أم الانحياز إلى المرحلة الجديدة؟ ومهما تكن الإجابة، فلن نستطيع الاختيار، ذلك أن المعضلة تكمن في كون هذه الأجيال

التي قدمتها الرواية ايقونات (icons) دلالية لمعادل واقعي نلمس تقاطعاتها مع تجاربنا الذاتية والاجتماعية. إذ أن هذه الرواية أتت لتؤسس لتجربة حياتية عشناها أو عشنا على أقل تقدير طرفاً منها.

5/ 2 يمارس المشري الكتابة بوعي ليس بالضرورة أن يكون نقدياً، لكنه وعي بفلسفة المضمون الذي يقدمه ونوع الكتابة التي يتبناها. فهو يختار استراتيجية الكتابة عن وعي مطلق. وهذا ما يجعله يكرر هذه الاستراتيجية في كل ما يكتب سواء الرواية أو القصة القصيرة. لقد انعكست رؤيته السردية في الكتابة كما طرحها في كتابه **مكاشفات السيف والوردة** على مجمل أعماله التي ناقشناه في هذه الدراسة. فالكتابة التي يزعم أن وظيفتها يجب أن تكون نفعية، ظهرت في رواياته كلغة مباشرة هدفها كشف المعطى الموضوعي لا الجمالي للغة. غير أن الكاتب وهو يخوض غمار هذه التجربة ينظر للنص الروائي كبنية تفضي إلى جماليات أكبر من جماليات اللغة. فاللغة عنده تظل وسيلة إيصال وإبلاغ وليست حالة جمالية بنفسها. إنما البعد الأهم في كتابة المشري الروائية هي نظرته إلى تشكيل نص يقوم على البنية وليس اللغة.

من خلال متابعة البنى السردية في هذه الروايات يتضح ميل الكاتب إلى الكتابة عن بعد، أو بمعنى أصح إلى استخدام الراوي العليم. بمعنى أنه لا يستخدم راوي الأنا إلا في حالة ضيقة جداً في الجزء الأول من رواية **الغيوم ومنابت الشجر**. وهو استخدام نرى أنه جاء تحت حاجة المضمون داخل العمل وليس من أجل خلق حالة من تعدد الأصوات داخل الرواية. إن توظيف الراوي العليم بهذه الكثافة يشعر بحيادية الراوي الضمني الذي يمثل الكاتب، وكأنها محاولة إلى تأكيد أن الأنا التي تشعل الحنين ما هي إلا مجرد استحضار عاطفي لماضي القرية. ولذلك فإن ظهور الراوي العليم الذي يروي بضمير الغائب يأتي ليفرض سيادة الحياد الذي يريد الكاتب أن يؤكد من خلاله أن تجربة القرية كما تقدمها رواياته ليست رؤية فردية، بل إنها رؤية جماعية. فهو يكتب عن الآخر وللآخر لتصبح اللغة داخل هذه الروايات جزءاً من استراتيجيات البنى السردية التي يقدمها الكاتب.

تتطور روايات المشري في تقديم بنى سردية مختلفة. ففي **الغيوم ومنابت الشجر** يلجأ الكاتب إلى نظام المقاطع مستخدماً صوت المُغنّى كعنصر يحاول من خلاله التأكيد على وحدة الشخوص في إطار العمل. وإذا كنا قد أشرنا إلى أن المغنّى كراوٍ يروى مرة بالغائب ومرة أخرى بالأنا، لم يكن مقنعاً، بل كان

نشازاً داخل إيقاع العمل، فإن المُعنَّى كان يمكن أن يكون مقبولاً كراو لو أنه كان يروي بالأنا متحداً مع الشخوص ومع أقدارهم، لكنه يظل يروى بالأنا عن بعد يحاول أن يشعرنا بمعاناته دون أن نلحظها. وفي أحيان كثيرة يغيب تماماً لتظهر سلطة الراوي العليم.

أما في رواية **ريح الكادي** فإننا نقف على رواية متقدمة من الناحية السردية. فالعمل مبني وفق رواية الأجيال، ويختزن العديد من التجارب الحياتية في محيط القرية. فالرواية ليست تعبيراً عن حزن وحنين، بل هي صراع قسري أفرزته التحولات. فالأجيال الثلاثة التي قدمتها الرواية تقف مواقف متباينة من التحولات، فالجد الشايب عطية يرفض الاستسلام ويفضل الاعتصام في منزله القديم كدلالة على التشبث بالحياة التي ألفها، بينما ابنه ينساق دون خيار خلف أبنائه. فهو لا يستطيع أن يبقى مع أبيه، كما أنه لا يستطيع أن ينصهر مع جيل أبنائه. أما الجيل الثالث جيل الأبناء فقد تمت القطيعة بينهم وبين جدهم كدلالة على تخليهم عن جذورهم الثقافية والاجتماعية.

أما روايتا **الحصون وصالحة** فإنهما مختلفتان عن الروايات الأخرى. فرغم أنهما تعبران عن عالم القرية، فإن

التركيز ليس على التحول وإنما مخاض التحول أو الهواجس التي تجعل من الماضي عالماً غريباً. فرواية **الحصون** حالة استحضار للماضي عبر الحكاية. وتلعب الحكاية دوراً مهماً في إحياء الماضي في ذهن الصاحب الذي يقبل عليها بنهم المعرفة والحنين لذلك الماضي المنقطع. إن الحكايات في هذه الرواية تتحول من كونها مجرد حكي إلى بنية سردية تؤكد دور الشفهي في إحياء الماضي. أما رواية **صالحة** فهي صراع ما قبل التحول بين أفراد المجتمع. وكأن الكاتب أراد أن ينفي المثالية والبراءة التي قد نقرؤها في عالم القرية. فالقرية عالم تشتبك فيه المصالح وتظهر فيه أنانية الفرد مقابل مصلحة الجماعة التي تتحسس الخطر دائماً بحدسها الفطري، فتتحد متيقنة من أن مصيرها واحد، فتكافح، وتثابر على العمل. وعندما تجد نفسها وقد أحاطت بها قوى التحول، فإنها تقف عاجزة مستسلمة لمصيرها. وهي نظرة واقعية تنبعث من التركيبة الاجتماعية التي قدمتها الرواية.

هذه هي تجربة المشري تجربة واعية بضرورة الكتابة من أجل التبليغ. فهو لا يكتب لجمال النص، بل إنه يكتب الرواية بشرط التلقي. فهدفه الوصول للمتلقي على حساب الفن أحياناً. إن التنظير حول الكتابة السردية الذي قدمه المشري في كتابه **مكاشفات السيف والوردة** طبقه بوعي في أعماله

الروائية. فتجربة المشري تجربة واعية بأهمية الكتابة بهذه المعايير الفنية التي تتخذ من الواقعية سواء على مستوى اللغة أو البنية السردية أو المضامين مسلكاً واضحاً.

من خلال النظر في رؤية الكاتب المطروحة في كتابه **مكاشفات السيف والوردة** تتجلى نوعية الإبداع الذي يمكن أن نطلق علية الإبداع المنطقي القائم على فرضيات مسبقة قوامها التخطيط الهندسي الذي يلغي سمة الإبداع الخلاق الذي يتشكل وفقاً لأبنية تشرع في تشكيل المعمار الفني لرواياته. نجد ذلك في أكثر من رواية وخاصة في رواية **ريح الكادي وصالحة**. ففي **ريح الكادي** مثلاً كل شيء يتطور وفقاً للاتجاه الخطي للزمن الحقيقي(40) بدءاً من صراع الجد الشايب عطية ومروراً بتمزق ابن الشايب عطية حتى تظهر معالم الجيل الجديد الذي يمثله الأحفاد وقد دخلوا بتسليم مطلق في أتون الزمن الجديد. إن الرواية وفقاً لهذا المعمار المرتبط بنمو الزمن الحقيقي جعلها بنية جامدة تفتقد إبداعية المعالجة. غير أن هذا لا يمنع أن هناك لحظات خاصة انفلت العمل فيها من ربقة المنطق الهندسي إلى التعبير الإبداعي، كتجربة الصبي في الجزء الأول (نافذة) من رواية **الغيوم ومنابت الشجر**، ومثل رواية الحصون التي كسرت نمط الحكاية التقليدية التي تتطور وفقاً لقانون الزمن الذي سيطر على

روايات المشري.

إن إسناد هذه الدراسة إلى رؤى المشري المبثوثة في **مكاشفات السيف والوردة**، كشف المنطلق النظري الذي يوجه مسار الكتابة السردية لدى الكاتب. فالمشري يؤكد نزعته إلى الواقعية، كما أنه يؤكد بإصرار زحزحته للغة عن شرط الجمال وإحالتها إلى مادة هدفها التبليغ. لقد راهن المشري على البنية السردية كعامل فني سعى إلى تطويره من رواية إلى أخرى. وإذا كان المشري قد استطاع إلى حد ما أن يشكل رواياته وفقاً لهذه المعادلة الفنية، فإن طبيعة المضمون الواقعي الذي كرسه الكاتب في أعماله ساعده على تبني هذه الاستراتيجية.

هوامش والمراجع

1 – مشري، عبد العزيز. الوسمية. القاهرة: دار شهدي للنشر، 1985.

2 – مشري، عبد العزيز. الغيوم ومنابت الشجر. الرياض: دار الصافي، 1990.

3 – مشري، عبد العزيز. الحصون. الرياض: دار الأرض، 1992.

4 – مشري، عبد العزيز. ريح الكادي. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993.

5 – مشري، عبد العزيز. صالحة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

6 – مشري. عبد العزيز. في عشق حتى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996.

7 – مشري، عبد العزيز. مكاشفات السيف والوردة. أبها: نادي أبها الأدبي، 1417 / 1997، (ص 18).

8 – المصدر السابق، (ص 18).

9 – المصدر السابق، (ص 24 – 28).

10 – عياد، شكري محمد. المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. عالم المعرفة ،1993، (ص 128).

11- الأعرج، واسيني. النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1985م، (ص 16).

12- مكاشفات السيف والوردة، (ص 24).

13- المصدر السابق، (ص 24).

14 - “The Realism.” Chiders, Joseph and Gary Hentzi, Eds. Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism. New York: Columbia University Press, 1995, (P.255).

15 – مكاشفات السيف والوردة، (ص 62).

16 – موتيف (motif) هو فكرة تتكرر، محدثة وقعاً خاصاً لدى المتلقي يمكن من خلالها استدعاء معطيات دلالية خارج سياق النص السردي. وكمثال على ذلك،

يمكن أن نتذكر رواية دعاء الكروان لطه حسين التي وظف فيها الكاتب صوت الكروان على نحو مستمر في ثنايا الرواية كنذير بالخطر وتذكرة بالثأر الذي تبحث عنه البطلة من أجل أختها التي قتلها خالها بعد علاقتها بشاب مهندس غرر بها.

17 - مكاشفات السيف والوردة، (ص 54 - 57).
18 - الوسمية، (ص 127 - 129).
19 - المصدر السابق، (ص 127 - 129).
20 - الغيوم ومنابت الشجر، (ص 43).
21 - سبق إيضاح معناه في الهامش رقم 16.
22 - النقاش، رجاء. أدباء معاصرون. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1968م، (ص 83).
23 - الغيوم ومنابت الشجر، (ص 11).
24 - المصدر السابق، (ص 79).
25 - محفوظ، نجيب. الطريق. القاهرة: مكتبة مصر، 1964م.
26 - الحصون، (ص 61).
27 - المصدر السابق، (ص 61).
28 - صالحة، (ص 68).
29 - المصدر السابق، (ص 32).
30 - المصدر السابق، (ص 46 - 50).
31 - المصدر السابق، (ص 42).
32 - المصدر السابق، (ص 41).
33 - المصدر السابق، (ص 122).
34 - مكاشفات السيف والوردة، (ص 56).
35 - المصدر السابق، (ص 56).
36 - المصدر السابق، (ص 56).
37 - المصدر السابق، (ص 54).

38 – المصدر السابق، (ص 28).

39 – الغيوم ومنابت الشجر، (ص 7).

40 – لوتمان، م. يوري. «بنية النص السردي». ترجمة: عبد النبي اصطيف. فصول. المجلد: 11 العدد: 1993، 4، (ص 56).

مشروعية الأقنعة

الأبنية المتداخلة بين روايتي العصفورية وأبو شلاخ البرمائي

من بين الأعمال السردية التي قدمها غازي القصيبي تأتي **العصفورية** و**أبو شلاخ البرمائي** محملتين بسمات سردية مشتركة في كثير من الجوانب. فبين العصفورية الصادرة في عام 1996 وبين **أبو شلاخ البرمائي** الصادرة في عام 2000 أكثر من علاقة نسب، فهما عملان سرديان لكاتب واحد، وهما يقومان على مكونات بنائية متطابقة إلى حد يمكن التساؤل معه عن جدوى تكرار التجربة. فهل كاتب العملين كان يسعى لاستكمال ما بدأه في **العصفورية** في **أبو شلاخ البرمائي**؟ أم أنه كان مفتوناً بما أنجزه في العصفورية فأراد أن يتماهى أكثر مع

هذه التجربة؟ أم أنه اكتشف قدرة معينة للشكل الذي استخدمه في العصفورية على قول أي شيء في أي وقت دون التقيد ببنية تتطلب تطوراً منطقياً للأحداث والشخوص. وليست مبالغة عندما نفترض أن بناء العملين على قدر بساطته أنجز قدراً عالياً من كسر نمطية السرد التقليدي. فتحرر عالم النصين من صرامة البناء، بل انتفت فيهما مركزية المكان، وانكسر الزمن إلى إحداثيات سردية لا تشكل نسيج وحدة مع مرجعية واقعية بعينها رغم الإشارات التهكمية الصارخة الموجهة ببراعة سردية نحو واقع هو في كل مكان يمكن أن يتخيله القارئ.

جاءت رواية **العصفورية** في زمرة الأعمال السردية المحلية التي ظهرت بشكل لافت للانتباه في مرحلة التسعينيات الميلادية. فبعد أن كنا نعاني من ندرة في الأسماء الروائية، تنامى عدد الذين يكتبون الراوية بما فيهم الشعراء من أمثال القصيبي والدميني، وبعد أن كنا نعاني من ندرة الأعمال الروائية ظهر تحول جذري في مسار الرواية من حيث التراكمية ومن حيث النوعية. كانت العصفورة وهي الرواية الثانية للقصيبي بعد شقة الحرية أكثر تطوراً، بل والأكثر إثارة ليس لتميزها من حيث البنية فحسب، بل لغزارة المعلومات وحُسن توظيفها في سياق سردي بدا مفتوحاً غير

منضبط بآلية معينة. عقب هذا العمل ظهر نص **أبو شلاخ البرمائي** الذي بدا تكراراً لتجربة العصفورية في كثير من مستويات القص، مما جعله نصاً يقبع في الظل رغم ما له من دلالة فكرية تختلف عن دلالة **العصفورية**. إننا بحاجة إلى قراءة العملين بتأمل عميق يكشف ويدقق في لعبة التكرار التي مارسها الكاتب، فهل التجربة مجرد استنساخ ساذج، أم أن هناك وعياً سردياً وفكرياً يختبئ في مكان ما في ثنايا التجربة برمتها؟ هذه أسئلة ستشغل مناقشتنا في هذه الورقة من أجل محاولة الوصول إلى وعي أكبر. ويحسن في البدء أن نعرف بالعملين والوقوف على جماليات كل عمل على حدة.

رواية العصفورية:

هي قصة البروفسور الذي يعالج في مصحة للأمراض العقلية والنفسية حيث يشرف على علاجه الطبيب النفسي الدكتور ثابت. والنص بهذا المعنى هو جلسات تحليل نفسي يقوم بها الدكتور ثابت في محاولة لكشف الوقائع التي أوصلت البروفسور إلى هذه الحالة. لكننا لسنا أمام مريض عادي، بل نحن أمام شخص يريد أن يعيد ترتيب الوقائع والأحداث السياسية والاقتصادية والثقافية وغيرها وفقاً لذاكرة ترفض حدود الجغرافيا. فالبروفسور ذات ناقمة تريد أن تخرج من

ضيق المكان إلى رحابة العالم. لذلك فهو يؤسس حديثه على الحكي لتجارب غير واقعية تصطدم من حين لآخر باستغراب المحلل النفسي الدكتور ثابت. أما الدكتور ثابت فإنه يمثل دور الوعي التي يوجه الحكي حتى يصل إلى المعنى. غير أن كثافة الخروج على منطق الواقع وتهشيم الزمن في صورته النمطية منح البروفسور عمراً بحسب تجاربه التي تصل إلى عشرات السنين، وهو ما دفع الدكتور ثابت في النهاية إلى الوصول إلى النقطة ذاتها التي بدأها البروفسور. فالدكتور ثابت تجن بعد أن تلاشى البروفسور وخرج من واقع البشر إلى واقع غير مرئي حيث توارى بمساعدة زوجتيه فراشه، الكائن السماوي ودفايه الكائن الجني.

البروفسور شخص حالم بالمجد، حالم بعالم يخلو من الخراب، لذلك فقد شغله أصلاح ذات البين. ومع ذلك فقد بدا البروفسور رجلاً شقياً وتعيساً لم يجد أمامه إلا الحكي الذي أوصله بدوره إلى الهذيان والجنون. فهو خلاصة تجربة واقعية مريرة لديها كل قوى الضغط التي تدفع الإنسان إلى حالة من العجز والجنون والموت دون أن يصل إلى منطق يحكم هذا العالم. فالبروفسور بعد أن تخلى عن الخوف من الواقع بدأ يجرب أن يرى الواقع بطريقة مختلفة. فوضع نفسه في مركز العالم وتخيل أن بإمكانه أن يرتب شؤون العالم بالقدر

الذي يجعله قادراً على أن يحسم خلافات الساسة والثوريين والمرتزقة في عالمه العربي وفي العالم أيضاً. لكنه يصل إلى مأزق الواقع الذي ظل يطارده بالفناء حتى أقصاه عن الواقع إلى واقعه الخاص مما ترتب عليه موت الذاكرة التي بدت أهم ما يملك في مواجهة فظاظة هذا العالم. لكن تلاشي الذاكرة بهذه الطريقة يؤكد أنها ذاكرة مجهدة، ذاكرة طوباوية لا تنسجم مع الواقع. وهي إشارة إلى أن الواقع فيه من الأمور التي يصل معها العقل إلى الانكسار. وتصبح رحلة البحث عن معنى هو القلق الذي يستبد بالدكتور ثابت بعد أن أفنى البروفسور عمره يبحث عن معنى لواقعه الذي قرر أخيراً أن يهرب منه إلى غير رجعه. إن دلالة أن يكون البطل بروفسوراً يعيش كل الأزمنة من أجل الوصول إلى زمن أجمل، هي تجسيد لخرافة المعنى لكل ما يحدث في الواقع. فالبروفسور يمثل العقل النخبوي سواء في خطابه أو ذاكرته الموسوعية التي كانت إفرازاً لحالة التأزم التي يعيشها المثقف. غير أن البروفسور / المثقف يفشل بثقافته الطوباوية في أن يفهم العالم من حوله.

رواية أبو شلاخ البرمائي:

أبو شلاخ البرمائي شخص يسرد لنا حياته من الولادة إلى الموت، حياة صاخبة هدفها كشف زيف العالم من حوله عبر

ضخ قد كبير من المبالغات والأكاذيب التي تبدو رغم عبثيتها حالة كشف للواقع الخفي لأهل السياسة والاقتصاد والثقافة. فهو يجعل من نفسه بطلاً قومياً وبطلاً شعبياً، ورجل اقتصاد نادر الوجود، سريع الثراء بعبقرية لا تدانيها عبقرية، حيث يضع نفسه محط اهتمام زعماء السياسة والاقتصاد. لكنه في ثنايا ادعائه يترك إسقاطات حادة تكشف تعقد الواقع وعدم مرونته، ولذلك فهو يرسم واقعاً افتراضياً بروح تتسم بالسخرية وحدة النقد للواقع من حوله. ويشير خطاب الرواية وبعض أحداثها إلى انتماء أبو شلاخ إلى بيئة الجزيرة العربية. وهذا بدوره يجعله متوجهاً بنقده لتحولات المجتمع في زمن الطفرة النفطية في حدود هذه الجغرافيا. غير أن أبو شلاخ في نقده يتخذ أسلوب العمل من داخل المشهد الواقعي. فهو لا يصف ما يجري من الخارج، بل يعايش التجربة من داخلها. ولذلك فهو دائماً يرى نفسه البطل والضحية التي تقع على عاتقها التجارب المريرة. غير أنه يتخذ من عثراته ما يبرر بحثه عن فرصة أخرى عبر ادعاء التفوق والنبوغ في حالة أخرى.

وخلافاً **للعصفورية** ينقسم العمل إلى سبعة فصول، حيث يختص كل فصل بموضوع معين. فهو في البدء يتحدث عن نبوغه المبكر وأنه كان الطفل المعجزة في زمانه. بعد ذلك

يأخذنا في رحلة خيالية يبين فيها دوره في أسطورة اكتشاف النفط ومد خط التابلاين مع رفاقه، وإسهامه في علاج جنون البقر، وتأسيسه لمزرعة الجراد في استراليا، وإنشاؤه للعيادات الطبية التخصصية الشعبية بفروع متعددة منها (متفلة الشفاء العاجل)،[1] و(مخنقة الجن العظمى).[2] يستطرد أبو شلاخ في سرد كثير من الوقائع الغريبة التي تتجاوز معقولية الواقع لتعود إليه بدلالات حادة في مضمونها، ساخرة في أسلوبها.

أبو شلاخ انتهازي، وكاذب، و ساخر. فهو يمثل ملامح رجل من رجال الطفرة، نافق وارتشى وزور وزيف وكذب وانتهز واستغل، وبكى حين ضحك الناس، وضحك في وقت بكي فيه الآخرون، له كل يوم حكاية لا تنتهي إلا لتبدأ حكاية أخرى مشحونة بمرارة ابن الطفرة الذي عرف كيف يلتف على القوانين الهشة ويبيع الجراد معلباً لمجتمع أفنته الروح الاستهلاكية وسهل على تجار الشنطة والمرتزقة أن يصادروا براءته إلى الأبد.

البنية النصية:

يتأسس العملان على بنية متماثلة، ولا يمايز بينهما إلا

الخطاب الذي يفضي بدوره إلى تعزيز استقلالية كل عمل. هذه البنية تبدأ بمدخل وتنتهي بمخرج. كما أن كل عمل يتألف من شخصيتين تتحاوران وتدفعان الحكي باستمرار إلى الأمام. وإذا كانت رواية **العصفورية** قد قدمت شخصية البروفسور / المجنون الذي يحاوره المحلل النفسي الدكتور ثابت، فإن رواية **أبو شلاخ البرمائي** قدمت شخصية أبي شلاخ البرمائي / الكذاب الذي يحاوره الصحفي توفيق. والجنون والكذب في هذين العملين قناعان سرديان، لهما حضور مختلف عن الواقع المادي للأقنعة. فقناع كل من الجنون والكذب يخبئ حقيقة ما، حيث يسمح بممارسة أقصى درجات التخفي، وبالتالي ممارسة المحظور اجتماعياً أو سياسياً. فهما قناعان تتناقض طبيعتهما مع طبيعة الأقنعة المادية التي ترمز إلى الزيف والخداع والتمويه. إنهما في هذين العملين يكتسبان مشروعية سردية تجعلهما قناعين أخلاقيين، يعريان الفساد والقمع ويقترحان حلولاً، تظل مشكلتها أنها حلول سردية. فأقنعة السرد تخرج من فضاء خيالي غايتها أن تصلح لا أن تفسد، وأن تكشف زيف الواقع وأقنعته لا أن تتحول هي بدورها إلى زيف يجمل الواقع. غير أن خطورة الأمر تكمن في أن أقنعة الواقع أبلغ في زيفها وفي نفاذ سطوتها وهي دوماً تبحث عن مبرر أخلاقي لتؤكد به مشروعية وجودها. فهل إعادة تمثيلها سردياً يساعد على اكتشاف آليتها ووسائل التخفي التي تمارسها؟

ورغم الفرق بين الحالتين، الجنون والكذب فإنهما سردياً يؤديان الدور نفسه، ويسمحان للعملين بالتنامي إلى نقطة التلاشي، تلاشي المجنون، لكنه تلاش فيه التسامي على الواقع، فقد بدأ البروفسور من نقطة اللاوعي وانتهى عندها، فلم يخرج منها إلى الوعي أو إلى الفناء. فقد ظل خروجه هروباً من واقع الموت الواقعي إلى حالة من تجميد حضوره. بينما تلاشي أبو شلاخ البرمائي، هو تلاش إلى الفناء. وهنا تتحدد فارقة أولى بين العملين.

استراتيجية الدخول والخروج استخدمها الكاتب في كلا العملين بوصفهما مبرراً سردياً للبدء في قص الأحداث، ومبرراً أيضاً للخروج من تشابك السرد وتعقده إلى نقطة قد تصل إلى عبثية سردية لا طائل من ورائها. غير أنه يمكن أن ننظر إلى الدخول والخروج هنا على أساس فلسفي توحي بأن حياة الإنسان محكومة بنقطتي بداية ونهاية، وعليه أن يملأ البياض بينهما بالقدر الذي تتيحه له الظروف. فالدخول إلى عالم العصفورية يبدأ بفتح نافذته في مصحة العصفورية حيث يسأل البروفسور الممرض شفيق عن الدكتور ثابت، الذي يفتح بين يديه نافذة الحكي عندما يحضر في اليوم التالي. في ثنايا هذا المدخل يدور حوار قصير بين البروفسور والممرض يؤكد أننا أمام بروفسور استثنائي، بل مجنون، منقطع عن الواقع.

فغضبه من عدم رؤيته للدكتور ثابت يجعله يأمر الممرض بأن يتصل فوراً بفخامة الرئيس كميل شمعون، أو دولة الرئيس سامي الصلح. وعندما عرف أنهما قد ماتا، سأل من هو رئيس جمهورية لبنان؟ هذا الحوار على قصره يوضح الحالة ويضع المتلقي في حالة ترقب. إن هذا المدخل عتبة تقود إلى سرد يملأ البياض بسخرية حادة يحملها المتلقي دوماً على أنها اللاوعي الذي نحمله ولا نصرح به. أما الخروج من الحكي إلى اللاحكي فيأتي غرائبياً إلى أبعد حد. حيث يتكثف الحكي الجنوني إلى درجة الخروج من واقع العصفورية العربي إلى غيبة ميتافيزيقية بحثاً عن الخلاص والتطهر من بؤس هذا الواقع.

أما استراتيجية الدخول والخروج في **أبو شلاخ البرمائي** فهي وإن كانت تتفق في شكلها مع الاستراتيجية ذاتها في **العصفورية**، فإنها ذات دلالة مختلفة. فعتبة السرد، أو المدخل في **أبو شلاخ البرمائي** لا تقترح حالة معينة أو هوية محددة للبطل. فهي عتبة خالية من أي تلميح أو دلالة تهيئ المتلقي لمعرفة ماهية البطل. المدخل عبارة عن رسالة مرفق معها الجزء الأول من الكتاب الذي أعده الصحفي توفيق خليل توفيق بطلب من رئيس تحرير صحيفة الشرق الأوحد. وهو مبني على مقابلات مطولة مع السيد يعقوب المفصخ الشهير بأبو شلاخ البرمائي. ولم تتحد سمة البطل الأساسية إلا في

الصفحة 20 حيث يبرر اللقب كما يلي: « شلخة في منطقتنا تعني مبالغة عظيمة وفشرة خطيرة وكذبة عودة. وأبو شلاخ هو صاحب الشلخات الدائمة المتكررة. وأبو لمعة المحلي» (3) وقد أطلق عليه هذا اللقب من باب السخرية، وتعبيراً عن مبالغاته الكبيرة والكثيرة.

أما الخروج من السرد فلا يتحقق إلا بفناء أبي شلاخ البرمائي. فعندما تتصاعد مبالغات البطل إلى أبعد حد يمكن تخيله، يصبح هناك اتحاد مع مبالغاته وأكاذيبه تودي في نهاية الأمر بحياته حيث يقرر أبو شلاخ البرمائي أن يقفز من الدور العاشر عندما يريد أن يثبت ادعاءه بأن هوايته الرياضية هي القفز من الأماكن العالية، لكنه يموت مما يجعل الصحفي توفيق يرفع الفصول التي أعدها من الكتاب رغم أنها لم تكتمل «بسبب النهاية المفجعة غير المتوقعة للسيد يعقوب المفصخ الشهير بأبي شلاخ البرمائي» (4) إلى رئيس التحرير. هل هذه النهاية أمر يمكن أن نحمله على دلالة المثل الشعبي «حبل الكذب قصير»؟ وفقاً لما عبر عنه بدقة الصحفي توفيق من أن هذه النهاية «مفاجئة وغير متوقعة»، يصبح خروج أبو شلاخ البرمائي عن نص مبالغاته أمراً له علاقة بدلالة العمل الكلية. إذ أن من الواضح أن هذا العمل يؤدي دوراً سردياً في فضح الواقع وكشف كثير من ممارسات بعض الفئات

الاجتماعية في إدارة الثروات والأزمات السياسية. غير أن هذا النموذج الذي يفضح ويعري يصل إلى نقطة يجب أن يتوارى، إما لأن استمراره لن يضيف جديداً، أو لأن بقاءه يتناقض مع فكرة أزمة الإنسان بين بداية ونهاية، أو لأن هناك قوى لن تتسامح مع مبالغات البطل الواقعية. وفي كل الأحوال ينتهي العمل بمخرج قد أعده الكاتب سلفاً وهو تقرير يرفعه الصحفي توفيق إلى رئيس تحريره. فهذا الاختفاء المتمثل في موت أبو شلاخ، يرمز إلى عدم جدوى الحديث في مواجهة واقع لا ينفع معه سوى الفعل.

بنية الحكي:

تقوم بنية الحكي في **العصفورية وأبو شلاخ البرمائي** على توالد الحكي والاستطراد. وهو ما يجعل هذه البنية في وضع تناصي مع ألف ليلة وليلة. فليس هناك من حدث متصل في هذين العملين، بل هناك إطار عام يسمح للعملين بالتمدد بطريقة توحي بالعفوية والتراكمية التلقائية. غير أن العملين محكومين بأسلوب سردي محدد يظهر بشكل كبير في مسألة استنطاق الراوي أو دفعه للحديث. وهو ملمح نجده في النص التراثي السردي عموماً وألف ليلة وليلة على نحو خاص. فهناك، كما يقول عبد الفتاح كيليطو، «قاعدة شبه عامة وهي

أن السرد يكون جواباً عن سؤال أي تلبية لرغبة أو طلب قد يكتسي صبغة الأمر».[5] وهو أسلوب شائع في المقامات حيث يطلب راوي المقامات من بطله أن يقوم بسرد حكايته. وهو ما نجده في حالة الدكتور ثابت حيث يسأل البروفسور أن يسرد له مع ملاحظة إلحاحه في السؤال عندما يستطرد البروفسور بعيداً خارج الموضوع، حيث نواجه كثيراً سؤالاً مثل هذا من قبل الدكتور ثابت: «لو سمحت، يا بروفسور، ممكن نبلش نحكي جد؟»[6] وبهذه الآلية يصبح العمل بين راو متعطش للحكي ومتلق باحث عن مزيد من الاستطراد الحكائي. ففي حالات كثيرة كان الدكتور ثابت يعيد البروفسور إلى النقطة التي يود أن يعرف عنها. فالراوي راغب في أن يروي كل شئ، بينما المتلقي انتقائي في ما يود أن يعرف. غير أن الراوي كثيراً ما ينصاع إلى رغبة المتلقي طمعاً في الخلاص من عبء روايته التي يود أن يفرغها.

وهذه الطريقة هي ذاتها التي نجدها في **أبو شلاخ البرمائي**، بل أكثر وضوحاً من العصفورية، حيث يقوم العمل في الأساس على محاورات صحفية بين الصحفي توفيق وأبو شلاخ، الأول باحث عن المعرفة عن طريق الأسئلة، فهي مفتاحه إلى عالم أبو شلاخ، والثاني أبو شلاخ الذي يندفع للإجابة بفرح تحركه الرغبة في الحكي بشكل كبير. بل إنه في

أحيان كثيرة يبتدع أسئلته الخاصة ليجيب عليها، وهو ما نجده أيضاً في العصفورية.

ملمح الاستطراد يأخذ حيزاً كبيراً في العملين، حيث يخرج كلا الراويين عن جادة الرواية إلى هوامشها، وهو ما يجعل المتلقيين، الدكتور ثابت والصحفي توفيق يقومان بدور إعادة الحكي إلى مساره بغية الوصول إلى مبتغاهما، مدفوعين برغبتهما في معرفة ما يحتاجان. فهناك فرق بين ما يوده الراويين وبين حاجة المتلقيين. فالراويان غير مسئولين عن روايتهما، فأحدهما مجنون مرفوع عنه القلم، والآخر كذاب إلى درجة يصعب معها معرفة الحقيقة من المبالغة. أما المتلقيان فهما مسئولان عن وظيفتين، وهي نقل فحوى الروايتين بصرف النظر عما يودان أن يسمعاه. فالطبيب النفسي مدفوع بحكم وظيفته لمعرفة التفاصيل، وليس برغبة الاستمتاع، وكذلك الصحفي توفيق مكلف بإعداد كتاب عن سيرة أبو شلاخ البرمائي. ولنا أن نتخيل مشقة المهمة بالنسبة للمتلقين عندما يمتطي الراويان صهوة الاستطراد التي تأخذهما بعيداً جداً. وهنا يأتي التدخل من قبل المتلقيين ليعيدا سياق السرد إلى الوضعية التي يودان. وكأن هذا الأسلوب هو من أجل خلق توازن بين معطيين أساسين؛ الرواية والتلقي أو الراوي والمتلقي.

تنطوي بنية الحكي في العملين على استراتيجية جلية، وهي رواية الشعر عبر اختلاق أحداث يمكن من خلالها توظيف الأبيات الشعرية مع رواية سير خيالية لكثير من الشعراء غير ما هو معلوم عنهم. وهذه الطريقة تذكرنا برسالة الغفران حيث يتأسس العمل على ابتداع حكايات عن شعراء، جاهليين وغيرهم، تدور في العالم الأخروي، ينجم عنها محاكمة ضمنية لمضمون شعرهم الذي ربما قادهم إلى الجنة أو إلى النار. غير أن استخدام الشعر في **العصفورية** و**أبو شلاخ البرمائي** يأتي لوظائف سردية تشيع فيها أجواء السخرية. كما أن معظم الشعر المروي في **أبو شلاخ البرمائي** هو مكتوب خصيصاً للعمل مواكباً للأحداث، بل إنه يأتي تابعاً للسرد بوصفه مادة يمكن أن تكثف المحتوى السردي.

خلاصة القول إن **العصفورية** و**أبو شلاخ البرمائي** يتناصان سردياً مع التراث السردي بوضوح، لكنه التناص الذي ليس عالة على المنجز التراثي، بل يُعد تناصاً خلاقاً فيه خصوصية الاستخدام وتطوير الأدوات بما يتلاءم ومتطلبات السرد الحديث.

ازدواجية الخطاب / ازدواجية الثقافة

رغم تداخل الأبنية السردية في العملين، إلا أن هناك تمايزاً في لغة الخطاب. فبينما تعتمد العصفورية اللغة الفصحى في السرد وفي أغلب الحوارات وفي الشعر المروي، فإن أبو شلاخ نص عامي اللغة في الحوارات وفي الشعر. بالإضافة إلى هذا الفارق في الخطاب، فإن هناك فرقاً في المحتوى الذي يظهر في العصفورية خطاباً مثقفاً ولا أقول نخبوياً، بينما يغلب طابع المضمون الشعبي على أبو شلاخ. هذا التمايز في الخطاب وفي المضمون هو المحدد الرئيس لطبيعة كل عمل. وكأن القصيبي بعد أن فرغ من العصفورية بخطابها الجمالي سرداً وشعراً، وبتجسيدها لفكرة عامة تكشف أزمة المثقف وخطاب المثقف الذي بدا غير قادر على مواجهة معضلات الواقع، أراد أن يقدم عملاً آخر يجرب فيه الخطاب السائد وهو الخطاب العامي. لقد تجسدت أزمة أبو شلاخ في أنه ظل يعيش على هامش الحياة، فابتدع لنفسه حواريته الخاصة واتخذ من السخرية والادعاء والزعم بالبطولة مدخلاً للحياة، ليقدم نفسه إلى متن الحياة التي لا تعترف إلا بأهل السلطة والمال. وهو ما جعل أغلب مزاعمه وأكاذيبه تتسم بالطابع السياسي والمالي تعويضاً عما ينقصه. وفي النهاية يوصله ادعاؤه وكذبه إلى الموت كرمز دال على بقاء شريحته الاجتماعية عند حافة

الفناء، فليس لها إلا أن تحلم وتتخيل وتروي خيالاتها كعزاء أخير.

غير أن ما يجب أن نلتفت إليه هو حضور الشعر بكثافة عالية في الروايتين، مع تركيز واضح على استحضار الشعر الفصيح في **العصفورية**، والشعر العامي في **أبو شلاخ البرمائي**. إن الشعر في ثنايا الروايتين يؤدي دوراً تكثيفياً للأحداث، فيتحول من سياق القصيدة إلى سياق السرد. فالشعر الفصيح في ثنايا العصفورية يخرج من فضاء القصيدة بوصفها الغنائي إلى فضاء السرد ليكتسب بعداً دراميا متناغماً مع الأحداث. وإذا كان شعر العصفورية فصيحاً، فهو أيضاً مروي لشعراء آخرين وليس من إبداع الشاعر / الكاتب، وهو ما نجد خلافه تماماً في أبو شلاخ البرمائي، حيث يأتي الشعر في سياق الأحداث السردية وليس من خارجها. فالشعر مصنوع لأغراض السرد. وهو ما يجعله خطاباً معتمداً في وجوده على العمل السردي.

* * * * *

هذان العملان يتجاوران ويفترقان، لكنهما يقدمان نمطاً من الكتابة السردية المختلفة في فضاء تجربتنا المحلية. فهي

خروج صريح على الكتابة السردية التقليدية في نهجها وموضوعاتها. فهل لها من خصوصية محلية يمكن أن نربطها بتنامي التجربة السردية المحلية؟ سؤال يبدو صعب الإجابة، غير أنه من الضروري أن نسأل مثل هذا السؤال وخاصة أن هناك أكثر من خمسة أعمال سردية أصدرها القصيبي مما يؤكد أن كتابته للسرد ليست مجرد نزوة شاعر أراد أن يكتب سيرته الذاتية، بل إنه يكتب كمن يؤسس تياراً سردياً على مستوى الصياغة وعلى مستوى تناول الموضوعات. ويكفي أن نتأمل أبوشلاخ البرمائي وكيفية تناوله للطفرة النفطية من زاوية الذين أثروا واستغلوا وعاثوا في الأرض فساداً، وليس على مستوى تأثيراتها الاجتماعية كما نلاحظ في كثير من الكتابات الأخرى.

العصفورية وأبو شلاخ البرمائي عملان سرديان يحضران في كثير من سمات السرد وآلياته، ويفترقان في لحظة البحث عن معنى.

الهوامش والمراجع

1 – القصيبي، غازي. أبو شلاخ البرمائي. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000 ، (ص 98).

2 – المصدر السابق، (98).

3 – المصدر السابق، (ص 20).

4 – المصدر السابق، (ص 205).

5 – كيليطو، عبد الفتاح. الغائب: دراسة في مقامة للحريري. الدار البضاء: دار توبقال، 1987 ، (ص 49).

6 – القصيبي، غازي. العصفورية. بيروت: دار الساقي، 1996 (ص 15).

ثمن التضحية

جدل الفعل والرؤية

القول بأن رواية **ثمن التضحية** (1959) لحامد دمنهوري هي أول رواية فنية في الأدب المحلي قول أملته القفزة النوعية التي تحققت في هذه الرواية. فبعد التجارب المبكرة لعبد القدوس الأنصاري في **التوأمان** (1930)، وأحمد السباعي في فكرة (1948)، ومحمد على مغربي في **البعث** (1948) التي انتابها الضعف الفني، تأتي ثمن التضحية مستفيدة من تواصلها مع الرواية العربية. إن التجارب الروائية المحلية الأولى لا يمكن أن تكون هي الامتداد الطبيعي لهذه الرواية. فالرواية تتمتع بتقنية مشابهة لمثيلاتها في الأدب العربي، وذلك عائد إلى التقنية المستخدمة فيها، مما يذكرنا بروايات محمد عبد الحليم عبد الله، وروايات يوسف السباعي الرومانسية في بعض ملامحها. بل إن منصور الحازمي يرى أنها قريبة الشبه

بالرواية العربية الأولى **زينب** (1914) لمحمد حسين هيكل[1] من حيث معمارها الفني وتغلبها على مشكلة الوعظ المباشر السائد في الأعمال التي سبقت ثمن التضحية. إن أهم ملمح نلاحظه في **ثمن التضحية** هو صراع الذات مقابل الآخر. وهو صراع ينهك الذات الحالمة حتى تُسلِم بالنهاية المحتومة التي يختارها عادة المؤلف من خارج سياق الأحداث المنطقي. وهذا النوع من النهايات، في الغالب، فيه الكثير من الشفقة على الشخصية الرئيسة التي تعاني ويلات الصراع النفسي. وهذا الصراع عادة هو صراع رغبات ذاتية يكون الحب الحالم أحد أبرز معالمها. وغالباً ما يتم الربط بين هذا الحب والواجب الديني أو الاجتماعي مثل ما حدث من تضحية أحمد عندما فضل فاطمة غير المتعلمة على فائزة المثقفة، بدافع الولاء الاجتماعي واحترام رباط الزواج الذي قطعه على نفسه.

نحن في هذه الرواية أمام خطاب فني يستظهر التغير الاجتماعي. إن المبهج في العمل أن الكاتب لم ينصرف إلى التسجيل والتوثيق على حساب الفني من القول. فقد جاءت الشخوص وبنية الحدث في مقدمة الفعل الروائي، بينما بقيت الخلفية اجتماعية تؤكد خصوصية التجربة في هذا العمل. فنحن نتعرف على الكثير من خصوصية المجتمع المكي، نتعرف على عاداته في الزواج، وعلى النشاط اليومي لبعض

شرائح المجتمع المكي، ونتعرف على الإطار التاريخي لهذه الرواية من خلال ربط الرواية بما يجري من أحداث خارجية كالحرب العالمية الثانية. هذه الأحداث شكلت نكهة العمل وخصوصيته، بينما ظل الفعل الأكبر في الرواية منصباً على متابعة تجربة أحمد منذ مراحله الأولى إلى ذهابه لمتابعة دراسته في مصر.

تدور حبكة القصة حول أحمد الشخصية الرئيسية في الرواية وعلاقته بابنة عمه فاطمة التي أحبها منذ صغره. وعندما أنهى دراسة الثانوية، عقد قرانه عليها على أن يتم الزواج بعد عودته من دراسته في مصر. وهناك في مصر يتعرف على فائزة الوجه الآخر لفاطمة، لكنها متعلمة ومثقفة، وهو الشيء الذي تفتقر إليه فاطمة. يناضل أحمد من أجل كبح جماح عاطفته التي انساقت وراء فائزة. ورغم أنه أحبها لذاتها ولثقافتها، فإنه يحسم أمره وفاء لرباطه المقدس بفاطمة، مضحياً بقناعته وإعجابه وحبه في سبيل الوفاء بعهده. وبعد عودته يجد فاطمة خير ثمن لتضحيته، متمما زواجه بعد رحلة من الحب والصبر والتطلع لمستقبل مشرق.

إلى جانب هذه الحبكة الرئيسية، فهناك أحداث ثانوية لكنها كلها نمطية تؤكد القناعة بما هو مقدر للإنسان، ولذلك فإن

الرواية تخلو من الأفعال الدرامية التي تغير طبائع النفوس، وتنقلهم من حالة إلى أخرى. إن الشخصيات في معظمها سطحية غير متبلورة من خلال الأحداث. حتى شخصية أحمد فهو ذلك الحالم المتطلع برومانسية شفافة للحياة، مخضعاً إرادته لقوة الفعل الاجتماعي المتمثل في الحفاظ على الترابط العائلي. ولذلك، فإن الرواية تتراجع عن حدة الصدام الذي اضطرم في نفس العاشق أحمد. فحبه لفائزة كان أكثر عقلانية ومنطقية من حبه لفاطمة، لكن الرواية تطفئ جذوة هذا الحب، بافتعال واضح معاكس لمجرى الأحداث. فلو أن أحمد أقدم على الزواج من فائزة، أو على الأقل، التخلي عن فاطمة بعد أن أدرك أن ما يبحث عنه ليس الجمال المفرغ من الفكر، لكنا أمام عمل آخر أكثر منطقية في أحداثه، متناغماً مع الذات الإنسانية المتمردة على كل ما هو مفروض عليها. وإذا كان أحمد قد أحب فاطمة في البدء، فحبه مدفوع بالعاطفة، أما حبه لفائزة فهو حب عقلاني أدرك من خلاله خاصية المتعة الفكرية المقرونة بالجمال الإنساني.

إن التناظر بين فاطمة وفائزة هو تناظر بين مجتمعين مختلفين. ففاطمة تنتمي لمجتمع ما زال يؤمن بالخرافة والشعوذة وأحاديث الجن[2] وإذا كان الرجل قد بدأ يحصل على قسط من التعليم، فإن المرأة ما تزال - حسب الحقبة التي

قدمتها الرواية - تقبع خلف نافذتها تنظر للعالم برهبة وتخوف، أقصى أمنياتها أن تتزوج. لقد نجح الكاتب في أن يوحي برمزية فاطمة التي تحولت من مفردة إلى جملة تعبر عن حالة المرأة في مجتمعها. يقول الكاتب في هذا السياق معبراً عن فاطمة الحقيقة والرمز: «تلك المخلوقة الصغيرة، ساكنة مكة، (تقبع) وراء نافذتها المغلقة»[3] فهي حقيقة كونها تمثل ذاتها فقط، وهي أيضاً رمز لغيرها ممن يتطلع إلى المستقبل من بنات جنسها. وعلى النقيض من مجتمع فاطمة، يقدم الكاتب صورة مجتمع فائزة الذي حظيت فيه المرأة بالتعليم وحرية الحركة. ورغم أن الكاتب لا يسقط تجربة المجتمع المصري على المجتمع المكي، فإن الرواية توحي بالفوارق وخاصة في مجال التعليم عامة، وتعليم المرأة خاصة. إن الغرابة تكمن في نظرة الرجل في المجتمعين للمرأة. فرغم الفارق في معطيات التعليم التي يفترض أن تعكس وعياً أعمق بضرورة منح المرأة فرصاً أكبر في المشاركة في بناء المجتمع، فإن الرجل ما يزال يرى أن نهاية المطاف للمرأة هو الزواج والبيت. فهذا مصطفى، أخو فائزة، والذي يمثل المجتمع المصري، يقرر عندما تقدم شاب لخطبة أخته «أن الفتاة للبيت»، [4] وليس غريباً أن يتبنى أحمد الموقف نفسه،[5] فهو قادم من مجتمع مثقل بالموروثات التي تؤمن بأن المنزل هو الجغرافيا الوحيدة للمرأة. ومهما يكن، فإن هذا الطرح قد يكون مقبولاً في مجتمع لم يحظ بتعليم كاف

يؤسس به وعيه وطموحه، لكن وجود ظاهرة مثل هذه في مجتمع وجدت المرأة فيه فرصة التعلم يدعو للتساؤل: هل هو قصور في رؤية المؤلف جعله لا يعي ضرورة الفعل الذي نتج عن المعرفة، أم أن فعل التعليم غير مؤثر في عقلية الرجل البطريركية؟

إن محور الرواية هو شخصية أحمد، وهي شخصية محددة المعالم، شخصية رومانسية حالمة، ضعيفة البنية، لكنها ذات تطلع للمستقبل. يقوده تطلعه إلى إقناع والده لإكمال دراسته في مصر. يمتثل الأب بعد أن يلزمه بعقد قرانه على فاطمة، ابنة عمه. يمضي أحمد في رحلته لتتحرك معه أحداث الرواية برمتها راصدة وضعه في ذلك المجتمع الجديد. وتهتم الرواية كثيراً بعلاقته بفائزة وحبه الصامت من ناحيتها، الذي ينتهي بتضحية أحمد بفائزة من أجل فاطمة، بل بتنازله في الواقع عن شرط الثقافة كمحور أساسي لأي شخصية، وخضوعه بالتالي لتقاليد الزواج السائدة في مجتمعه القائمة على الولاءات العائلية.

إن حدث الرواية يرتبط بتطور نظرة أحمد تجاه فائزة، فبمجرد أن حسم أحمد أمره مع فائزة تنتهي الرواية فعلياً، وما تبقى من أجزاء ليس له قيمة فنية تذكر. لقد خذل المؤلف

بطله قبل أن يكمل التجربة. فربما لو أعلن حبه أو تقدم لخطبتها لحدثت المفارقة. ولا يهم حينئذٍ سواء رفضت فائزة حبه أم قبلته، فإن مجرى القص، في الحالتين سيأخذ مجرى آخر بدلالات أخرى.

في الفصل الحادي عشر حدث التعارف بين أحمد وفائزة في منزلها عندما كان أحمد في زيارة أخيها مصطفى. هناك أعجب بوعيها وثقافتها وبمهارتها الفنية في الرسم التشكيلي. بطبيعة الحال كل هذه المهارات وهي ما تزال ابنة السادسة عشرة؟! في الفصل الثاني عشر يتضح تعلق أحمد بفائزة، بل حبه لها. وفي الفصل الثالث عشر يقرر أن «يضم فائزة وذكراها إلى متحف ذكرياته العطرة»، [6] متخلياً عنها من منطلق أن إعجابها «ربما يكون إعجاباً عابراً، وملء فراغ عاطفي، أو ربما كان إحساسي (إحساس أحمد) كاذباً لم أتبين معه حقيقتها التي تعيش في أعماقها»، [7] ولكي يقطع المؤلف أي صلة ممكنة بين أحمد وفائزة، فإن أحمد بطريقة غير مقنعة يخضع لطلب زميله عصام أن يخطب له فائزة من أخيها مصطفى دون أن يكون قد رآها! والمفارقة أن أحمد يقبل دون أدنى إحساس يذكره بحبه لفائزة، وكأنه قد تعامل مع مشاعر الحب تجاه فائزة بطريقة جراحية نسفت حتى مجرد الذكرى التي اعتبرها، ذات يوم، عطرة. لكن المصادفة تكمن في أن أحمد لا

يضطر لهذا الفعل، فقد أخبره صديقه مصطفى أن فائزة قد تقدم لها شاب من أهل وطنه، بذلك حسم المؤلف هذه العلاقة بطريقة آلية فجة.

إن مشكلة الرواية أنها أعلنت هدفها وغايتها منذ البدء، فهناك تضحية وثمن وضحية. فالتضحية هي تضحية أحمد بحبه لفائزة. أما الثمن فهو فاطمة التي تحولت وفقاً لهذه المعادلة إلى شيء قابل للمزايدة. أما أحمد فهو الضحية وهو الرجل الذي يضغط على مشاعره بفروسية مفتعلة. غير أن الكاتب يقدم في آخر صفحة في الرواية تصوراً آخر لهذه المعادلة. يقول الكاتب: «وكانت فاطمة تقف بين أختيه، وقد أطل بريق السعادة من عينيها المعبرتين، وأدرك الجواب في عينيها: إن تكن قد ضحيت .. فأنا ثمن التضحية»[8] إن فاطمة تدرك تضحية أحمد على أنها في غربته من أجل العلم، وليس في حبه لفائزة، بينما هي، فاطمة، ثمن لتلك التضحية الجليلة. وهذا التصور بكل تأكيد يرفع من قيمة فاطمة الإنسانية والمعنوية، ولعله تصور أراده الكاتب، لولا أن الأحداث تفصح عكس ما آلت إليه نتيجة التصور.

بما أن الرواية قد جاءت بضمير الغائب، فكان لا بد من تجسيد ما يدور في خلد الشخصيات عبر خطاب مباشر للقارئ.

وقد اتبع الكاتب طريقتين، إحداهما، تقليدية وهي الحوار، والثانية، وأحسبها مبتكرة في وسط الكاتب الأدبي حينذاك، وهي تيار الوعي. أما فيما يتعلق بالحوار فقد جاء بالفصحى مع قدر يسير من ألفاظ عامية وأمثال أضفت الكثير من طبيعة الشخصيات. وليست مشكلة الحوار في هذه الرواية في كونه كتب بالفصحى، بل في منطقيته أحياناً. إن الحوار أحياناً يكون منطق الكاتب لا منطق الشخصيات. فهو يقوّلها أحياناً ما يود أن يقوله، وخاصة في الفصل الرابع من الرواية، عندما دار الحوار بين طلبة تحضير البعثات حول مشكلات التعليم. إن الخلل يكمن في عدم التوافق بين صعوبة هذه المشكلة وتطلبها وعياً كبيراً من ناحية، وعمر هؤلاء الطلاب الذين هم دون العشرين من ناحية أخرى. لقد كان الأولى اعتماد المقاربة بين منطوق الحوار ووعي الشخصيات بما يتناسب مع أعمارهم. أما عن استخدام تيار الوعي القائم على تداعي الأفكار، فقد أجاد الكاتب فيه ونقل ما تحسه الشخصيات في لحظة توحدها. وبهذا الأسلوب فإن الراوي كلي المعرفة يمنح متنفساً للشخوص لتصبح هذه الشخصيات وخاصة شخصية أحمد في مواجهة مباشرة مع المتلقي. على أن الكاتب لم يعمد إلى «تعقيد التحليل النفسي لشخصياته، بل جعله بسطاً لا تكلف فيه ولا إجهاد».[9]

لعل الملاحظة الأخيرة التي لمستها في هذه الرواية وحتى فيما جاء بعدها من روايات محلية، هو غياب عنصر التشويق. فالقارئ يقرأ العمل مدفوعاً إليه دفعاً، لا يحس بلذة القراءة ولا يندمج في عوالم وشخوص العمل إلا بقدر ضئيل. لقد أكد على هذه الملاحظة منصور الحازمي في مقدمته لهذه الرواية، وهي رواية صدرت قبل أكثر من أربعين عاماً. لكن المفارقة، أن بعض الأعمال التي جاءت بعدها بثلاثة عقود أو أكثر ما تزال تفتقر إلى هذا الجانب.[10] ولعل التفسير في عدم الاهتمام بهذا العنصر، يكمن في سيطرة المضمون على ذهن كثير من الكتاب أثناء كتابتهم، الذي ربما جعل الشكل برمته تابعاً في أهميته بالنسبة لهم. فمن المؤكد أن الرواية معمار فني يحتاج إلى مهارة عالية من المواءمة بين مقتضيات هذا المعمار باعتباره واجهة لما يحمل من معنى. فالافتقار إلى هذه الموهبة لا شك سيحيل الرواية إلى خطاب قولي مفرغ من دلالة الفن. ونحن نعلم أن أدبية الأدب تتجلى في الالتصاق المحكم بين مكونات العمل الموضوعية والفنية على السواء. فالبعد الجمالي، المتمثل في تقنيات السرد وطبيعة اللغة وتنامي الحدث، وغيرها، هو الذي يمنح الرواية دلالات فلسفية تؤكد عمق المضمون وأهميته في سياق فني خالص. لا شك أن هذه الرواية تجربة مهمة في سياق الرواية المحلية، فقد أعطت الانطباع بضرورة الاهتمام بهذا الفن الشامل في تعبيره عن الحياة بكل مفرداتها.

الهوامش والمراجع

1 – الحازمي، منصور. «مقدمة الطبعة الثانية لثمن التضحية». **ثمن التضحية**. ط 2. الرياض: النادي الأدبي بالرياض، 1980، (ص 9)

2 – دمنهوري، حامد. ثمن التضحية. ط 2. الرياض: النادي الأدبي بالرياض، 1980 ، (ص 220–224).

3 – المصدر السابق، (ص 259).

4 – المصدر السابق، (ص 302).

5 – المصدر السابق، (ص 304).

6 – المصدر السابق، (ص 280).

7 – المصدر السابق، (ص 281).

8 – المصدر السابق، (ص 381).

9 – الحازمي، منصور، (ص 22).

10 – من هذه الأعمال نجد روايات عبد العزيز مشري، الوسمية (1985)، الغيوم ومنابت الشجر(1988)، الحصون (1992)، وريح الكادي (1993). وعبد العزيز ككاتب يأتي في طليعة كتاب القصة المحلية. فإذا كان هذه الغياب لعنصر التشويق، بدرجات متفاوتة، في أعمال هذا الكاتب المتميز، فما بالنا بأعمال لكتاب أقل موهبة ومثابرة على صناعة الفعل الروائي المحلي.

الوجود المزدوج
تبرير لتوسيع دائرة السلطة

قراءة في رواية الطين

تأتي رواية الطين (2002) للروائي عبده خال بوصفها واحدة من الروايات الخارجة على سياق الرواية السعودية، ليس في موضوعها فحسب، بل في تكنيكها. فهي رواية متجاوزة على صعيد التكنيك، والفكرة، واللغة. وربما تكمن طرافة الراوية في أن القارئ جزء من تركيبة الرواية بهواجسه، وبما يتقاطع به مع البطل أثناء رحلة البحث عن يقين وجوده.

تقوم الرواية على فرضية وجود عالمين للإنسان، عالم له حضور مادي محسوس بالنسبة للآخرين، وآخر مادي

محسوس له فقط. وهذان العالمان لا يتناقضان ولكنهما يتكاملان. غير أن معضلة البطل أنه غير قادر على أن يبوح بذلك لأحد، وهو ما جعله يلجأ إلى طبيب نفسي ليساعده على فهم ظاهرة إمكانية تواجده في مكانين مختلفين في وقت واحد! وليثبت يقينه للطبيب وقف تحت الشمس وطلب من الطبيب أن يراقب إن كان يرى له ظلاً. وعندما لم يجد الطبيب له ظلاً أكد أنه أمام حالة استثنائية تحتاج إلى البحث والاستقصاء.

منذ تلك اللحظة تأخذنا الرواية إلى عالم البطل المليء بالأسرار والأعمال الأسطورية في قرية نائية في منطقة جازان في جنوب الجزيرة العربية وفي زمن يعود إلى أوائل القرن الماضي. وتكاد هذه النقلة تحدث قطيعة مع الفكرة السالفة الذكر، لطول مداها، ولغزارة محتواها، وتشعب أحداثها. غير أن قدرتها على خلق الدهشة وإضفاء الجو الأسطوري على الأحداث وتقديم شخصيات مفعمة بالحيوية جعل القارئ في لهاث مستمر لكشف وقائع رحلة المكان ببطله وناسه، وتحولت القرية إلى مركز يكبر بناسه الذين لا يدركون عالماً أبعد منه، وإن علموا شيئاً غيره، فهو عالم مخيف يتهددهم.

لقد أقامت الراوية بعفوية سردية وانسيابية مطلقة عالمين يجريان في طريقين متوازيين عالم القرية بأسراره

وحكاياته، وعالم البطل الذي نشعر بغيابه في أحيان كثيرة، بيد أنه حاضر يروي ويشارك في صناعة غرائبية هذا العالم، فهو طفل يصاب بالشوطة التي أهلكت أهل القرية فيقرر والده صالح التركي أن لا أمل في شفائه، فيلقيه مع جثث الموتى خارج القرية، لكن مسعدة الشخصية الخارجة عن السياق العام بشبقها واشتهائها الدائم للرجل حتى وهي في سن متقدمة، تلجأ إلى احتضان الطفل / البطل حيث تطببه، وتتخذه بعد شفائه، أداة لتحقيق شبقها الجنسي.

يعاني البطل من إرهاص تربية نفسية مصدرها والده الذي يعاني بدوره من رفض أهل القرية لإعطائه أي دور في الحياة العامة. ومعضلة صالح التركي أنه ينتمي إلى عنصر غير عربي، تركي. فظل في حالة تضاد مع أهل القرية. فهو يعتبرهم أقل من أن يستحقوا الحياة لجهلهم وغبائهم الفطري، وهم يعتبرونه ماكراً وخائناً لا أحد يثق به. وأحدث هذا التصور المتبادل حالة نفور تام بين الطرفين ترتب عليه أحداث ومفارقات عدة.

يعيش البطل كل مفارقات عالم القرية الأسطورية، حيث يبدأ رحلة العودة من الموت التي حكمت جو الرواية من البداية إلى النهاية، «أذكر أنني مت ...». فهو يقرر موت عالم،

وولادة عالم آخر في حياته، وهو يتصور أن ولادته الثانية جاءت ولادة غير محسوسة بالنسبة للآخرين، حياة لها نواميسها المختلفة، فهو يمكن أن يتواجد في مكانين مختلفين في وقت واحد، ذلك السر الذي يبحث له عن يقين جعله يلجأ إلى طبيب نفساني.

تستحوذ حالة البطل على الطبيب بالكامل، فلم يعد موقناً بشيء في العالم إلا الرغبة في إثبات أن هناك حياتين لكل شخص، حياة محسوسة وأخرى غير محسوسة. فيراسل المختصين في حقول علم النفس والاجتماع واللاهوت والفيزياء بغية عرض أفكاره والاسترشاد بما يمكن أن تقدمه الحقول المعرفية الأخرى من إجابات أو إيحاءات أخرى. غير أن الإجابات تأتي على عكس ما يشاء فيقرر أن يعرض تصوراته واستنتاجاته على مؤتمر دولي يذيع فيه نتيجة بحثه في وجود عالمين لكل إنسان.

لكن المفارقة تكبر عندما نصل إلى أن كل هذا العالم الذي صنعته الراوية هو عالم الطبيب نفسه، فهي هواجسه وخيالاته منذ الطفولة في إمكانية وجود عالمين. وتعيدنا الرواية إلى إمكانية الممكن وغير الممكن في دوامة تخلو من اليقين المطلق.

لقد صنعت الرواية منذ البداية عالمين، عالم واقعي بأمكنته وشخوصه وأحداثه، وعالم خيالي غرائبي. وأثناء مسيرة الراوية يختلط العالمان إلى درجة تختفي معها الفواصل والحدود الصارمة التي نتشبث بها. أما العالم الواقعي فيتمثل في تحديد الأمكنة، الرياض، جدة، جازان، حيث تؤدي دوراً في تأكيد صلة هذا العالم بالواقع المحسوس من حولنا. كما أن هناك استحضاراً حقيقياً للأسماء، مثل الدكتور أبو بكر باقادر، أستاذ علم الاجتماع في جامعة الملك عبد العزيز، والدكتورة حنان أستاذة علم النفس بجامعة الملك سعود بالرياض، وشخصية الملك سعود، والإمام البدر وغيرها من الشخصيات. أما الأحداث فمنها ما هو واقعي ومنها ما هو خيالي أسطوري، فواقعية الأحداث تتمثل في عزل الملك سعود وتنصيب الملك فيصل. وهذا الاستحضار الواقعي يقابله طفرة في توظيف الأحداث الخيالية والأسطورية وربطها بنسق من السرد الذي يجعل الأحداث الواقعية منها والخيالية تتحد من أجل تكوين صورة سردية لفكرة وجود عالمين في حياة كل شخص. فوقوفنا على حالة البطل من زاوية واقعية، يختلف في شكله عندما ننظر إليه من ناحية خيالية، ذلك أن الغاية هنا هو التحقق من ادعاء البطل الذي تحول إلى ادعاء للطبيب نفسه. إننا لا نملك أن نسفه رأي الطبيب نتيجة لمنطقية الشواهد الواقعية على التدليل على خيالية فكرة

الوجود المزدوج للإنسان في لحظة واحدة. لقد استخدمت الراوية أعلى سلطة دينية، القرآن الكريم، لتدلل على وجود كبير من حولنا لا نشعر به. إن هذا الرؤية التي ساقتنا الراوية إليها، بل وجعلتنا ندخل في دائرة البحث عن اليقين الذي بدأه الطبيب حسين مشرف، نصل معها إلى اتهام الطبيب نفسه بالجنون والمرض، واتهام ضمني لنا، لأننا جزء من لعبة نحسها لكننا لا نملك إثباتها.

إن الرواية تسعى إلى نسف رغبة الإنسان في توسيع سلطته على العالم، ونقض مركزية التصور الإنساني فيما يتعلق بالوجود من حوله. فالإيحاء الكبير الذي حملته الرواية يصل بنا إلى حدود الرغبة التي يحملها الإنسان بشأن تجاوز حدود السلطة بمفهومها الواقعي. غير أن الإنسان ذرة أصغر من أن يدعى امتلاك الحقيقة من حوله، بل إنه أقل شأناً من أن يدعي القدرة على السيطرة على العالم. وما محاولة صالح التركي والد البطل في امتلاك زمام القرية، إلا ذلك الرمز المصغر للبحث عن السلطة والسيطرة. ونهايته المأسوية على يد زوجته التي يمكن أن ينظر إليها على أنها رمز للسلطة نفسها التي قتلت طموح صاحبها. فقد ظل صالح التركي مستغلاً لزوجته ملغياً لإنسانيتها، فكبرت وتوحشت حتى قتلته بشكل بشع انتصاراً لواقعية وجوب التعايش مع الآخرين. فالسلطة

في مفهومها ليست إخضاعاً للآخرين، بل هي في تأسيس علاقة منظمة مع الآخرين. لقد فهم صالح التركي أن السلطة امتلاك فمات بها، كما فهمت من قبل مسعدة أن علاقتها بالطفل / البطل استحواذ فكرها حتى ماتت منسية. بل إن البطل نفسه بادعائه، والطبيب بتأكيده على وجود عالمين متزامنين للإنسان هو رغبة في توسيع دائرة السلطة التي نبحث عنها. إن جبروت الإنسان أكبر من أن يحده خيال. فالسلطة تكبر بقدر الحلم بها، وتكبر أكثر بقدر الاستعداد على تحقيقها ذهنياً ونفسياً. وإذا كانت فكرة الوجود المزدوج قد تحولت إلى فكرة متسلطة على البطل أولاً، وعلى الدكتور حسين مشرف، فلا شك أن القارئ قد تماهى مع فرضية وجوده المزدوج، بل إن المتلقي يخرج من دائرة اليقين الواقعي إلى حالة من التصور الصوفي للحياة يعتمد الكشف والاتصال بالعوالم الميتافيزيقية. وهو ما دفع الدكتور حسين مشرف بوصفه أولاً متلقياً لحكاية البطل أن يلجأ إلى السحرة والأطباء الشعبيين ليجيبوا على سيل من الأسئلة عن ماهية الوجود الإنساني التي كبرت مساحتها بكبر رغبته في اكتشاف حقيقة أكبر لوجود تؤيدها آراء أخرى كسند ودليل على تصوره الذي بدأ يكبر. لقد وصل الطبيب في لحظة معينة إلى حالة من عدم اليقين بقوانين العلم المادي الذي رآه يقف سداً مانعاً أمام مساحة النفوذ التي يحتاجها.

لقد نجحت الراوية في قطع حبل التواصل الذي بدأ ينشأ مع فرضية الدكتور حسين مشرف عن وجود عالمين، وإعادة الفكرة إلى مجرد حالة خاصة بدأت باستقبال حالة مرضية وانتهت بحالة شاذة لطبيب وجد نفسه أمام معضلة شخصية، بل إن الراوية زعزعت يقين ننا في إمكانية وجود حكاية للبطل من الأصل، فما قرأناه لا يعدو أن يكون قلق الطبيب وهو يفكر بصوت عال اخترع عالم البطل ليبوح بخيالاته وتصوراته العلمية التي لم تجد قبولاً علمياً من أحد من أقرانه.

نجح الروائي عبده خال في أن يعبر بالرواية السعودية من الظل إلى ظهيرة الإبداع، فرواية **الطين** رواية من العيار الثقيل قيمة وفناً، ولنا في السعودية أن نضع مع هذه الراوية نقطة ونبدأ بالتأريخ الروائي الناضج مع رواية عبده خال **الطين**. الرواية لها حضور إنساني أشمل من المحيط المحلي الضيق الذي اعتدناه سواء في كتابات عبده خال السابقة أو في كتابات غيره ممن أسهم في صنع التراكم السردي في الراوية المحلية. كما أنها حافلة بلغة روائية تزاوج بين الوصفية والسردية في تناغم حيوي وعفوي في مراحل كثيرة من الراوية. كما يحسب لهذه الراوية سعيها نحو تأسيس علاقة بين عالمين نحسب أنهما لا يلتقيان، عالم الخيال وعالم الواقع،

لتصبح العلاقة متداخلة إلى الحد الذي لا يمكن أن نفصل بينهما.

رواية خاتم والوجود المزدوج

تطرح رواية **خاتم** للكاتبة رجاء عالم سؤال الذكورة والأنوثة بلغة روائية تسعى إلى البحث عن جدوى القلق الإنساني حول هذه الثنائية. في الأصل كان الجسد جسداً واحداً، قبل أن يتفتق عن ذكر وأنثى من أجل وظيفة بيولوجية بحتة. لكن الثقافات ما فتئت تحاور هذا الجسد، حتى ألغت الحيادية المطلقة في هذا الجسد وأحالته إلى جسد مؤدلج، جسد مذكر هو الأعلى، وجسد مؤنث هو الأدنى. وبين جدلية الأعلى والأدنى مارس الجسد المذكر كل ما في وسعه لإخضاع الجسد المؤنث. وميز الجسد المذكر نفسه بإقونات دلالية تقصيه عن التشابه مع جسد الأنثى. وحدد الجسد المؤنث حضوره بدلالات أخرى بعيدة عن دلالات المذكر.

رواية خاتم تعيد فرضية الجسد الواحد، تدفع الحدود إلى أقصى مدى، بل أنها تعيد تقاسيم الليل والنهار على أساس الذكورة والأنوثة، فالليل أنثى حيث ترتدي خاتم زِي الأنثى،

والنهار ذكر حيث تمارس خاتم دور الذكورة إلى أقصى مدى.

خاتم، جسد بين أسلوبين مختلفين؛ جسد مسكون بحالتين، فهل خاتم تهزأ بفكرة الحدود الفاصلة بين الجسدين؟ خاتم هي المولود الأخير بعد سلسلة توائم، يموت فيها الذكور، وتبقى الإناث. مرارة الحرمان لدى الشيخ نصيب من عدم وجود طفل يحمل اسمه يدفعه إلى افتراض الوجود المشترك في جسد خاتم، غير أن خاتم تعشق الجسد المذكر ليس لخصوصيته البيولوجية، بل لخصوصيته الثقافية التي تدفعه للحياة بقوة. عشقت خاتم دور المذكر وعاشت معه في رحلة النهار. لكنها تعود في الليل لتمارس دور الأنثى. اتكأت الرواية كثيراً على الفرق الجوهري بين ملابس الذكر وملابس الأنثى بوصفها دلالة فارقة واضحة بين الجنسين، لكنها في حقيقتها تمويه تخفي تحتها حقيقة الإنسان، تخفي جوهر الإنسان، فالإنسان بمضمونه وليس بمظهره الخارجي. فالظاهر والباطن هو المعنى الخلفي لرحلة خاتم بين جسدين، إنها محطة وسط الفراغ الذي نغفله دوماً عند تقييمنا للإنسان. فهلال نموذج للذكر القاسي المارق، القاتل، المتجاوز لكل النوازع الإنسانية الخيرية، لكننا، رغم عدم تعاطفنا معه، نلمس في داخله نزعة نحو انتقاد الطبقية حيناً، وحيناً ميله الواضح نحو خاتم بوصفها أنثى. في الحالة الأولى يأخذ خاتم

إلى عالمه حيث العوالم المهمشة أو العوالم السفلية، لكنه يأخذها فقط من أجل أن يكشف فوقية الحياة التي تحياها في الجبل. لكن ما يبقى من هلال هو ملامسته للحياة من خارجها دون النفاذ إلى جوهرها، وهو ما جعل سند يؤدي تماما الدور الآخر وهو البحث عن القيمة داخل الإنسان من خلال اهتمامه بجوهر الأحجار الكريمة. فلم تشغله حياة الأحجار الكريمة في شكلها، بل ما أخذ لبه وملك عليه حواسه هو جوهرها وعالمها غير المتناهي من الغنى والإثارة.

وجدت خاتم في العود والغناء والموسيقى عالماً غير متناه من اللذة والإشباع الروحي وهو ما وجدته في عالم الدحديرة من خلال اتصالها بزرياب الحلبية، وهي نموذج آخر للوجود المزدوج حيث جاء إعجاب والدها بزرياب المغني دافعاً ليسمي ابنته بزرياب. وهي فكرة تشير إلى أن قلق الشيخ نصيب من تنصيب الأنثى في موقع الذكر فكرة قديمة. وهذا التكرار يؤكد إلحاح الهاجس النفسي بين ما يمكن أن يحقق الوجود المذكر على حساب الوجود المؤنث في السياقات الاجتماعية. ولعل فكرة الغناء والموسيقى التي تشترك فيها خاتم مع زرياب هي رمز للبحث عن المشترك بين الجنسين، لذلك فأن للموسيقى عمق روحي يتصل بباطن الإنسان وهي المعادلة التي سعت الرواية إلى تأكيدها.

سيطرت على الرواية ثنائية مطلقة لا يمكن الخلاص منها. فرغم مسعى الرواية إلى افتراض فكرة الجسد، أو التعايش مع الجسد الواحد، فإن كل شيء يعود إلى أصل الثنائية التي تحكم كافة أوجه الحياة الطبيعية أو الاجتماعية. فخاتم تتأرجح بين جسدين، لكنها في النهاية تموت ليس بوصفها المادي، بل وبصفها المزدوج لتبقى فكرة الانتماء إلى جنس صريح هي الأمر الحاسم. وخاتم تمارس حياتها في الجسدين من خلال ثنائية الليل والنهار، وخاتم تستند إلى عالمين مختلفين هما عالم الجبل الذي يرمز للسيادة والطبقة العليا، وعالم الدحديرة، وهو المكان المنخفض، وهو عالم الطبقة الدنيا. وما يحسب للرواية أنها صنعت ذلك الاحتياج المستمر لهذه الثنائية التي بدت بحاجة إلى عون روحي تمثل في عالم المسجد الذي كان أول نقطة اتصال لها، بعالم الدحديرة تم من خلال وسيط روحي عند نقطة بدت مدخلاً غرائبياً يشبه فكرة الاتصال الصوفي. وأخيراً ثنائية الظاهر والباطن. وقد قدمتها الرواية في أكثر من رمز، لعل أهم هذه الرموز تمثل في عشق سند للأحجار الكريمة، ليس بوصفها المادي، بل بوصفها الروحي. لقد أسهبت الرواية في أهمية نفاذ البصيرة للكشف وهتك الحجب التي تعزلنا عن الوصول إلى جوهر الأشياء. وهو ما تبوح الرواية به في الصفحة 106 عند الحديث عن أنواع الياقوت: «عثر سند لخاتم في قبيلة الياقوت

الأبيض على إجابة، ملجأ من نصبتها الحائرة بين دنيا الإناث والذكور، هذه النصبة التي شاءها بلا رأفة الشيخ نصيب، ... حدث سند نفسه أن ليس لخاتم أن تتسول في عالم الذكور بعد الآن، بوسعها أن تخلع بلا وجل هذه الهيئة الأثقل والأقل شعاعاً والأصلب حجراً والأرخص»، دعوة إلى أن تكون خاتم الجوهر الذي يتحد مع حقيقتها الخارجية.

انقسم خطاب اللغة في الرواية إلى عالمين في التعبير عن حالة خاتم. فالاسم مذكر، وتقديمها مرة يجيء بوصفها أنثى من خلا تأنيث أفعلها أو تأنث اللغة الواصفة لخاتم، وأحياناً أخرى يأتي وصف خاتم بأنها ذاك الصبي أو الولد أو العواد، فهل في ذلك دلالة أم أن ازدواج اللغة هو ازدواج في الرؤية والموقف من خاتم بين كونها أنثى أو ذكراً؟ وهو ما يجعلها منسجمة مع فكرة الثنائية التي تركب منها العمل.

خاتم حياة استثنائية بين الولادة والموت. الولادة كانت بشارة، لكنها خاتمة للإنجاب، والموت كان خاتمة البشارة. هل كانت خاتم في الأصل ذكراً، تلبسته الأنثى، أم هي أنثى في ثياب ذكر على حد زعم هلال عندما يقول: «هذه ابنة نصيب الخنثي» (ص 86). إن كانت بنتاً ألبسها أبوها ثوب ذكر، فهذا ينسجم مع قلق الشيخ نصيب ومدى حرصه على وجود ذكر

يمد وجوده، وينسجم أيضاً مع السياق العام الذي يفضل الذكور على الإناث. كما أن مقدمة الرواية أوحت بأن الشيخ نصيب محروم من الذكور. أما مجيء أنثى فهو يحمل إثارة روائية تجعل المتلقي ينتظر ردة فعل الشيخ الباحثِ عن أصله بين فخذي صبي من صلبه. كما أن محاولة الشيخ في ربط سند بنسبه من خلال الرضاعة تأكيد على قلق الشيخ وحل معضلة غياب الذكر من عقبه. أما إن كانت خاتم ذكراً وهو ما توحي به نهاية الرواية على نحو غامض وغير مفهوم، فهذا ما لم أجده مبرراً روائياً ولا ثقافياً. هل مطلوب في هذه الحالة أن ترهق الكاتبة نفسها بتسطير صفحات بدت في النهاية بلا معنى؟ هل هي هفوة تقنية، أم خلل في الرؤية؟ قد لا تكون هذه ولا تلك، لكنها بدت كافية ليشعر معها القارئ بعبثية القراءة التي تفضي إلى فراغ.